Die Theorie der Kunst in der sogenannten ersten Periode Friedrich Nietzsches

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Johann Wolfgang Goethe-Universität

zu Frankfurt a. M.

vorgelegt von

Wilhelm Gollub

aus Lyck (Ostpr.)

1936

Druck: Handelsdruckerei C. Trute, Quakenbrück.

Referent: Professor Dr. H. Hasse.
Korreferent: Professor Dr. h. c. E. Krieck.

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Februar 1934.

Meinen Eltern!

I. Kapitel:
Die Abhebung der ästhetischen von der moralischen Deutung der Kunst.

Die Ästhetik des deutschen Idealismus hatte die Tragödie unter dem Aspekt des Sittlichen interpretiert. Zwar wandte sich Schiller in seinen Abhandlungen „über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" (1791) und „über die tragische Kunst" (1792) gegen die Auffassung, daß es in der Kunst darauf ankomme, „das Moralischgute überall als höchsten Zweck zu verfolgen" — er wies vielmehr der Kunst eine eigene Sphäre zu —, meinte aber „daß ein freies Vergnügen, so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, daß die ganze sittliche Natur des Menschen dabei thätig sei" [1].

„Vergnügen" ist nach Schiller der Zweck der Kunst, allerdings nicht ein beliebiges, sondern ein eindeutig bestimmtes Vergnügen. Schiller, auf Kants Unterscheidung vom empirischen und intelligiblen Charakter fußend, findet im Menschen eine sinnliche und eine sittliche Natur. Jeder dieser beiden „Naturen" im Menschen entspricht ein ihnen zugeordnetes „Vergnügen". „Wir kennen", so sagt er, „aber nicht mehr als zweierlei Quellen des Vergnügens, die Befriedigung des Glückseligkeitstriebes und die Erfüllung moralischer Gesetze..." [2], bei welcher Unterscheidung die „Befriedigung des Glückseligkeitstriebes" der sinnlichen, die „Erfüllung moralischer Gesetze" der sittlichen „Natur" des Menschen als die ihnen eigentümliche Form des „Vergnügens"

---

[1] Schiller, Fr. v. „über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen". — S. 25. Die benutzten Werke werden innerhalb der Arbeit nur mit dem Namen des Autors und dem Titel angegeben. Ein genaues Literaturverzeichnis, das über Erscheinungsort und -jahr Auskunft gibt, befindet sich am Schluß. Die Angaben aus Nietzsches Werken sind zitiert nach der 20bändigen Gesamtausgabe des Verlages Kröner, Leipzig. Die römische Ziffer bedeutet die Nummer des Bandes, die arabische Ziffer die Seitenzahl.

[2] Schiller, Fr. v. „über die tragische Kunst". — S. 42.

gnügens“ oder der „Lust“ zugerechnet wird. Die Kunst wendet sich an die sittliche Natur des Menschen.

Was nun die tragische Kunst angeht, so hat sie die Aufgabe, eine besondere Form der „moralischen Lust“ zu befördern: Rührung und Mitleid. Schiller zählt daher die Tragödie den „rührenden“ Künsten bei. „Rührung in seiner strengen Bedeutung bezeichnet die gemischte Empfindung des Leidens und der Lust am Leiden“ [3]. Soll also die Kunst Rührung und Mitleid gewähren, so muß sie sich des Leidens und der Lust am Leiden bedienen. „Dies thut vorzugsweise die Tragödie, und ihr Gebiet umfaßt alle möglichen Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen, oder auch eine moralische Zweckmäßigkeit der anderen, die höher ist, aufgeopfert wird“ [4]. So nimmt die Tragödie, um ihren wahren Zweck, das sittliche Vergnügen zu erreichen, ihren Weg durch die Moralität, und „indem sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllt, wird sie einen wohlthätigen Einfluß auf die Sittlichkeit haben“ [5]. Zweck der Tragödie also ist nach Schiller die Erweckung der „moralischen Lust“, welche, wenn sie vollkommen erreicht ist, „einen wohlthätigen Einfluß auf die Sittlichkeit haben wird“. Die Kunst, obgleich ihr Schiller einen eigenen Bereich anweist, liegt unproblematisch im Schatten des Moralischen, und wenn auch die moralische Pragmatik abgelehnt wird, so meldet sich, unter den vorsichtigsten Formulierungen, als Schwester der höchsten ästhetischen Wirkung eine moralische: der „wohlthätige Einfluß auf die Sittlichkeit“. Die Lust, die die Tragik vermittelt, ist moralischer Natur. —

Die bedeutendste ästhetische Theorie des deutschen Idealismus, die Hegels, unternimmt es gleichfalls, die Tragödie von außerästhetischen Gesichtspunkten her zu deuten. „Im Allgemeinen können wir ... sagen, das eigentliche Thema der ursprünglichen Tragödie sey das Göttliche; aber nicht das Göttliche, wie es den Inhalt des religiösen Bewußtseyns als solchen ausmacht, sondern, wie es in die Welt, in das individuelle Handeln eintritt, in dieser Wirklichkeit jedoch seinen substantiellen Charakter weder einbüßt, noch sich in das Gegentheil seiner umgewendet sieht. In dieser Form ist die geistige Substanz des Wollens und Vollbringens das S i t t l i c h e. Denn das Sittliche . . . ist das Göttliche in seiner w e l t l i c h e n Realität, das Substantielle, dessen ebenso besondere als wesentliche Seiten den bewegenden Inhalt für die wahrhaft menschliche Handlung abgeben, und im Handeln selbst dieß ihr Wesen expliciren und wirklich machen“ [6].

Indem das Sittliche, welches an sich Einheit ist, in die Realität eintritt, zerfällt es in die Besonderheit sittlicher Mächte und handeln-

[3] Schiller, Fr. v. „Über die tragische Kunst“. S. 28.

[4] Schiller, Fr. v. ebd. S. 30.

[5] Schiller, Fr. v. „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“. S. 26.

[6] Hegel, Ästhetik. Bd. III. S. 528/529.

der Charaktere, die einander gegenüber treten und individuelle Zwecke durchzuführen suchen, wobei sie notwendig auf den Widerstand der anderen besonderen Mächte und Charaktere treffen. „Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, daß innerhalb solcher Kollisionen beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben; während sie anderer Seits dennoch den wahren, positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen, gleich berechtigten Macht durchzubringen im Stande sind, und deshalb in ihrer Sittlichkeit und nur durch dieselbe ebenso sehr in Schuld gerathen"[7].

Durch die Besonderung treten indes nicht nur die einzelnen sittlichen Mächte und Handlungen einander gegenüber, sondern das Sittliche an sich tritt mit seinen Besonderungen in Widerspruch. Die Aufhebung dieses Widerspruches ist die tragische Lösung. „Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individualität herstellt"[8].

Die Wirkung, die die Tragödie ausübt, ist die Erweckung von Mitleid und Furcht. Neben diese tritt als Drittes das Gefühl der Versöhnung, „das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift, weil sie nicht dulden kann, daß der Konflikt und Widerspruch, der ihrem Begriffe nach einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand erhalte"[9]. So erscheint bei Hegel die Tragödie und die tragische Lösung als ein Triumph der Gerechtigkeit, die auf dem Felde der Sittlichkeit ihre Siege feiert.

Mitleid, Furcht und Gefühl der Versöhnung sind bei Hegel die Wirkungen der Tragödie, „Beförderung der moralischen Lust" ist bei Schiller der höchste Zweck des tragischen Kunstwerks. Diesen Theorien, die die Kunst unter dem Primat des Sittlich-Moralischen verstanden, tritt in voller Schärfe und unmißverständlicher Deutlichkeit, sich von jenen schon im Ansatz unterscheidend, die Theorie Nietzsches entgegen. „Ich frage nach der ästhetischen Lust und weiß recht wohl", sagt Nietzsche, bei der Erörterung des tragischen Mythus, „daß viele dieser Bilder außerdem mitunter noch eine moralische Ergetzung, etwa unter der Form des Mitleides oder eines sittlichen Triumphes erzeugen können. Wer die Wirkung des Tragischen aber allein aus diesen moralischen Quellen ableiten wollte, wie es freilich in der Ästhetik nur allzu lange üblich war, der mag nur nicht glauben, etwas für die Kunst damit gethan zu haben: die vor Allem Reinheit in

[7] Hegel, Ästhetik. Bd. III. S. 529.
[8] Hegel, Ästhetik. Bd. III. S. 530.
[9] Hegel, Ästhetik. Bd. III. S. 532.

ihrem Bereiche verlangen muß. Für die Erklärung des tragischen Mythus ist es gerade die erste Forderung, die ihm eigenthümliche Lust in der rein ästhetischen Sphäre zu suchen, ohne in das Gebiet des Mitleids, der Furcht, des Sittlich-Erhabenen überzugreifen“ [10].

Es ist nicht zweifelhaft, wogegen und gegen wen sich Nietzsche mit diesen Worten wendet. Nicht nach der moralischen, nach der ästhetischen Lust wird gefragt; nicht Mitleid, Furcht, Sittlich-Erhabenes konstituieren das Gebiet des Ästhetischen, es ist ein Bereich eigener Art; die Kunst muß vor Allem Reinheit in ihrem Bereiche verlangen. Wer nur „von jenen stellvertretenden Wirkungen aus außerästhetischen Sphären zu erzählen hat und über den pathologisch-moralischen Proceß sich nicht herausgehoben fühlt, mag nur an seiner ästhetischen Natur verzweifeln“ [11]. Wer Mitleid und Furchtsamkeit, „Aufopferung des Helden im Sinne einer sittlichen Weltordnung“, in das Zentrum der Betrachtung der Tragödie stellt, hat von der Tragödie als einer höchsten Kunst nichts erfahren“ [12]. Zweifelhaft mag bleiben, ob Nietzsche sich 1872 bewußt war, daß die „Geburt der Tragödie“ den ersten Angriff auf die Moral darstellte, tatsächlich war sie das, indem sie der moralischen Deutung ein weites Feld, das der Kunst, entzog, „die vor allem Reinheit in ihrem Bereiche verlangen muß“.

Zwar ist der Angriff auf die moralistische Deutung nicht von jener Aktivität und Polemik getragen, mit der Nietzsche sich später jedem moralistischen Imperialismus widersetzte, indes: betrachtet man die „G. d. T.“ im Gesamtzusammenhang seines Schaffens, dann kündet sich schon hier die später intensiv werdende moralkritische Tätigkeit Nietzsches an. Er selbst hat 1886 im „Versuch einer Selbstkritik“ diese Bedeutung der „G. d. T.“ gesehen und ihre antimoralische Tendenz unterstrichen. „Gegen die Moral also kehrte sich damals mit diesem fragwürdigen Buche, mein Instinkt, als ein fürsprechender Instinkt des Lebens und erfand sich eine grundsätzliche Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens, eine rein artistische, eine antichristliche“ [13].

Die Kunst ist also ein Eigenbereich. Fragen wir nach der Struktur der ästhetischen Sphäre, nach den Gesetzen, die in ihr herrschen, nach ihrer Konstitution, so treten uns zwei große, begrifflich formulierte, aber in den Begriffen nicht aufgehende, Mächte entgegen: das Apollinische und das Dionysische. Ausschließlich an diese beiden ist die Kunst gebunden; nur so weit diese wirken, kann legitim von Kunst gesprochen werden. Ihr Verschwinden wäre oder ist das Ende der Kunst. In den einzelnen Kunstarten und Kunstwerken offenbaren sich

---

[10] I, 167/168.
[11] I, 157.
[12] I, 156.
[13] I, 10.

diese Mächte; und die Alleinherrschaft oder Vorherrschaft der einen vor der anderen oder ihr Zusammenwirken ergeben die einzelnen Künste. Versuchen wir, uns zunächst das Apollinische und das Dionysische, ohne Ansehnung der kunstsystematischen und geschichtsphilosophischen Problematik näher zu bringen.

Das Apollinische und das Dionysische bilden den Raum der Kunst. Die Namen sind von den griechischen Gottheiten Apollo und Dionysos entlehnt, beziehen sich aber nicht allein auf die griechische, sondern auf die Kunst überhaupt und bezeichnen die beiden Konstituentien jeder Kunst.

Auf zwei, wenn man will, auf drei Wegen, unternimmt es Nietzsche, das „Wesen" des Apollinischen und Dionysischen darzulegen und zu verdeutlichen. Seine Absicht ist, diese beiden Kunstprinzipien „nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung"[14] zu bringen. Jedoch, vom „Wesen" dieser beiden Prinzipien erfahren wir nur eben, daß sie „Prinzipien", daß sie „Triebe", daß sie „Gewalten" oder daß sie „Mächte" seien, die sich in spezifischer Form voneinander unterscheiden. Was sie aber voneinander unterscheide oder was sie eigentlich seien, erläutert Nietzsche in Analogien, in Bildern und an ihren Äußerungen. Er bestätigt mit dieser Methode jenen Satz Goethes aus der „Farbenlehre": „Denn eigentlich unternehmen wir umsonst, das Wesen eines Dinges auszudrücken. Wirkungen werden wir gewahr, und eine vollständige Geschichte dieser Wirkungen umfaßte wohl allenfalls das Wesen jenes Dinges"[15]. Mit diesem Hinweis auf die „Geschichte der Wirkungen" ist der Weg bezeichnet, der schrittweise zur Erfassung des Apollinischen und des Dionysischen führt; und erst am Ende des Weges werden sich diese beiden Prinzipien in ihrer wahren Gestalt, wenn man will, in ihrem „Wesen", darstellen, so daß die vollständige Geschichte dieser Wirkungen allenfalls das Wesen jener Prinzipien umfaßte.

Jede Rede, die das „Wesen" eines Dinges unmittelbar, abgesehen von seinen realen Wirkungen und Äußerungen zu verdeutlichen trachtet, bleibt notwendig unvollständig. Sie spricht von einer Sache, die sie nicht zeigt. Dieses „Zeigen" vermag im Grunde nur der Rekurs auf die Geschichte des Dinges. Die Analogie oder das Symbol sind demgegenüber schon abgeleitete Wege. Sie alle beschreitet Nietzsche: indem er zunächst das „Wesen" dieser beiden „Kunsttriebe", des Apollinischen und Dionysischen, in Analogie an die physiologischen Zustände des Traumes und des Rausches, sie sodann in der Gestalt Apollos und in einem dionysischen Bilde, beide als Symbol nutzend, endlich in ihrer Wirksamkeit in der Geschichte der Kunst zeigt.

Wie der Traum, so hat das Apollinische den Charakter des Scheines. Im Traume genießen wir „im unmittelbaren Verständnisse

[14] I, 19.

[15] Goethe, „Zur Farbenlehre", Vorwort S. IX.

der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns, es giebt nichts Gleichgültiges und Unnöthiges. Bei dem höchsten Leben dieser Traumwirklichkeit haben wir doch noch die durchschimmernde Empfindung ihres Scheines . . ."[16]. Was hier von der bekannten Erscheinung des Traumes gesagt wird, meint im Grunde das Apollinische. Wie der Traum scheinhaft ist, so ist es in gleicher Weise der gesamte Bereich des Apollinischen. Aber der Charakter des Traumes wie des Apollinischen ist paradox. Trotz des Empfindens der Scheinhaftigkeit, leben und leiden wir mit in den Scenen, die in beiden Zuständen, im Träumen und in der künstlerischen Erregung, an uns vorüberziehen. Wir halten, trotz des Wissens um den Scheincharakter des Traumes und des Apollinischen, beides für Wirklichkeiten, und, obgleich sie Schein sind, deuten wir uns an diesen Vorgängen das Leben und üben uns für dieses. Allerdings ist das Wissen vom Scheincharakter des Traums und der ästhetischen Bilder nicht in klarer Bewußtheit, sondern nur als „jene flüchtige Empfindung des Scheins zugegen" [17].

Doch nicht nur als Analogon zum Apollinischen ist der Traum wichtig, sondern: „Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, einer wichtigen Hälfte der Poesie" [18].

Eine bestimmtere Füllung erhält diese Sphäre durch die ihr eigentümlichen Charaktere, die im Bilde des Apollo verkörpert erscheinen. Apollo ist der Gott der bildnerischen Kräfte und zugleich der wahrsagende Gott; er, als der „Scheinende", als die Lichtgottheit, beherrscht auch den Schein der inneren Phantasiewelt. Diese erscheint im Gegensatz zu der „lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit" als „höhere Wahrheit" und als vollkommener als die natürliche Wirklichkeit. „Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde — darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene maaßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes" [19]. Die eben genannten Eigenschaften bezeichnen den Gott und durch ihn das Apollinische, sie bezeichnen aber auch das, was Schopenhauer das principium individuationis nennt. Und so könnte man Apollo „als das herrliche Götterbild des principii individuationis bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des „Scheines" sammt seiner Schönheit zu uns spräche" [20].

---

[16] I, 20.
[17] I, 21.
[18] I, 20.
[19] I, 22.
[20] I, 23.

Ist das Apollinische gekennzeichnet durch die schöne Begrenzung, durch wunschlose Ruhe, durch klare Konturen, kurz durch das principium individuationis, das alle Erscheinungen eindeutig und in sich genugsam bestimmt, so eröffnet uns das Dionysische einen Bereich, in dem von allem Apollinischen das genaue Gegenteil anzutreffen ist. An die Stelle der schönen Begrenzung tritt dynamische Bewegtheit, die keine Grenzen kennt und alle Formen zerschlägt, an die Stelle der wunschlosen Ruhe tritt drängende Begierde, an die Stelle der klaren Konturen der Strom des Werdens. Schopenhauer hat das Grausen gezeigt, das den Menschen befällt, „wenn er plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grunde in irgend einer seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint. Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinnehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird“ [21].

Die dionysische Bewegtheit der Seele wird entfesselt entweder durch narkotische Getränke oder durch das „die ganze Natur lustvoll durchdringende Nahen des Frühlings“. In ihr schwindet das Subjekt zu völliger Selbstvergessenheit und Selbstverlorenheit dahin. Diese Zustände treffen wir an bei den babylonischen orgiastischen Sakäen, sie kehren wieder in den bacchischen Chören Griechenlands und treten auf in den mittelalterlichen Sankt-Johann- und Sankt-Veit-Tänzen die unter der gleichen dionysischen Gewalt in immer wachsenden Scharen von Ort zu Ort zogen.

Unter dem Zauber des Dionysischen verliert der Mensch seine Individualität, er wird eins mit den anderen Menschen, mit den Tieren, mit der Natur. Zur Illustration des Dionysischen dient Nietzsche das Beethovensche Jubellied der „Freude“. „Man verwandle es in ein Gemälde und bleibe mit seiner Einbildungskraft nicht zurück, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen nähern“ [22]. Der Sklave wird zum freien Mann, die Abgrenzungen, die Not, Willkür und freche Mode festsetzten, zerbrechen. Jeder fühlt sich nicht nur mit seinem Nächsten verschmolzen, sondern eins. „Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit, er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Thiere reden und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas übernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben wie er die Götter im Traume wandeln

---

[21] I, 23.
[22] I, 24.

sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches"[23].

Mit dieser vorläufigen Darstellung der künstlerischen Kräfte ist ihre innere Struktur ungefähr angegeben, und die Konstituentien der Kunst sind ungefähr bestimmt. Nun erhebt sich die Frage, wie sich die Kunst zu den außerästhetischen Bezirken verhalte, welches zum Beispiel das Verhältnis der Kunst zur natürlichen Wirklichkeit sei. Bei Beantwortung dieser Frage ergibt sich nun ein Resultat, welches allen hergebrachten und gewohnten Auffassungen von Kunst entschieden widerspricht. Denn sind wir gewohnheitsmäßig der Meinung, daß es sich bei Kunst um eine *menschliche* Betätigung, eine *menschliche* Äußerung oder um eine *menschliche* Form des Erlebens handle, so ist diese Auffassung und diese Art von Kunst nach Nietzsche nur ein Spezialfall. Im Apollinischen und Dionysischen haben wir nach Nietzsche „Naturgewalten" zu sehen. Und zwar nicht nur so, daß in jedem Künstler die künstlerischen Triebe Triebe überindividueller Art seien und nur des Künstlers als eines Mediums sich bedienten, sondern so, daß diese Triebe unabhängig vom Künstler unmittelbare Kräfte der Natur selbst seien, die sich auch ohne den Künstler äußern und befriedigen können.

Das Apollinische und das Dionysische sind künstlerische Mächte, die „aus der Natur selbst *ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers* hervorbrechen, und in denen sich ihre Kunsttriebe zunächst und auf directem Wege befriedigen: einmal als die Bilderwelt des Traumes . . . andererseits als rauschvolle Wirklichkeit"[24]. In diesem Zusammenhang von Natur und Kunst erscheinen nun die „physiologischen Erscheinungen"[25] des Traumes und des Rausches, die Nietzsche vorher als Analogien verstand, selbst als künstlerische Äußerungen der Natur. Doch nicht nur Traum und Rausch, sondern die ganze Welt der Erscheinungen, der Mensch und im ausgezeichneten Sinne der Genius sind Kunstwerke der Natur. Wir dürfen annehmen, daß wir für den „wahren Schöpfer" der Kunstwelt „schon Bilder und künstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsere höchste Würde haben . . . während freilich unser Bewußtsein über diese unsere Bedeutung kaum ein anderes ist, als es die auf der Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben"[26].

Die Ausweitung des Begriffes „Kunst" über die Sphäre des Menschlichen hinaus hängt aufs Engste mit Nietzsches metaphysischen Überlegungen zusammen, die sich ihrerseits an die *Metaphysik*

[23] I, 24/25.
[24] I, 25.
[25] I, 20.
[26] I, 45.

Schopenhauers anlehnen. Aber obgleich diese Anlehnung in Nietzsches Philosophie, nicht nur der der Frühzeit, fraglos vorhanden ist, bleibt es dennoch verfehlt, diese zu einer kritiklosen Abhängigkeit von Schopenhauer machen zu wollen, wie es in der landläufigen Nietzsche-Interpretation der Fall ist. Gewiß hat Nietzsche dieses Vorurteil dadurch begünstigt, daß er in den von ihm veröffentlichten Schriften stets mit Verehrung den Namen Schopenhauers nannte, daß er sich ausdrücklich als dessen Schüler bekannte, daß er dessen Terminologie benutzte und schließlich, daß er nur selten auf die Differenzen zwischen sich und Schopenhauer hinwies. Aber erstens: etwas Anderes ist das, was jemand tut, und etwas anderes das, was jemand über das, was er tut, sagt; zweitens: die primitivste Voraussetzung jedes sachlichen Verständnisses ist, daß man zwischen psychologischen und logischen Gesichtspunkten sorgfältig unterscheidet, daß man z. B. in diesem Falle persönliche Verehrung nicht für das Kriterium sachlicher Übereinstimmung nimmt. Demgegenüber hat die Berufung auf die gleiche Terminologie keine überzeugende Kraft: gerade die Geschichte der Philosophie — vielleicht am deutlichsten die Geschichte des Wortes „Idee" von Plato bis Husserl — zeigt die bemerkenswerte Tatsache, daß ein Wort oft den verschiedenartigsten Inhalten Zuflucht bieten kann. Für unseren Zusammenhang aber ist wichtig, was Nietzsche selbst im „Versuch einer Selbstkritik" zu diesem Punkte sagt: „Wie sehr bedauere ich es jetzt, daß ich damals noch nicht den Mut (oder die Unbescheidenheit?) hatte, um mir in jedem Betrachte für so eigene Anschauungen und Wagnisse auch eine eigene Sprache zu erlauben, — daß ich mühselig mit Schopenhauerischen und Kantischen Formeln fremde und neue Wertschätzungen auszudrücken suchte, welche dem Geiste Kantens und Schopenhauers ebenso wie ihrem Geschmacke, von Grund aus entgegengingen!"[27].

Nicht nur in der Beurteilung und Bewertung der Tragödie, in welcher Nietzsche, wie er im Anschluß an diese Stelle zeigt, von Schopenhauer entscheidend abweicht, manifestiert sich seine frühe Selbständigkeit, auch in den Fragen, die für Schopenhauer schlechthin zentral sind, lassen sich schon in den Vorarbeiten zur „G. d. T." bemerkenswerte Abweichungen zeigen. So heißt es „Pessimismus als absolute Sehnsucht zum Nichtsein unmöglich: nur zum Bessersein!"[28]. Es ist derselbe Einwand, den Schopenhauer gegen den Selbstmord machte, nur wird er hier von Nietzsche radikalisiert und auf den Pessimismus als solchen angewandt. Auch gegen die von Schopenhauer behauptete Möglichkeit der Erlösung vom Willen durch die Kunst und das moralische Handeln, macht Nietzsche Front: „Man kommt nicht über den Willen hinweg: die Moral, die Kunst stehen nur in seinem Dienste

---

[27] Nietzsche, Friedr. „Versuch einer Selbstkritik", Abschnitt 6.
[28] IX, 79.

und arbeiten nur für ihn. Vielleicht ist die Illusion, daß es gegen ihn geschehe, notwendig" [29]. Deutlicher und bestimmter kann man von Schopenhauer nicht abrücken, als es Nietzsche tut, indem er das Herzstück der Schopenhauerischen Philosophie, die Theorie von der Abtötung des Willens, als Illusion bezeichnet. Ja, er zeigt in lakonischer Kürze, aber umso sarkastischer, das Wirken des Willens in der Weltverneinung: „Die Weltverneinung ist ein unglaublicher Standpunkt: wie ließ ihn der Wille zu? Erstens ist er verbunden mit dem höchsten Wohlwollen, er hindert nichts, er ist nicht aggressiv. Zweitens wird er sofort wieder escamotirt durch eine andersartige Verherrlichung des Daseins, Unsterblichkeitsglauben, Sehnsucht zur Seligkeit. Drittens ist der Quietismus auch eine Daseinsform" [30].

Unsere Untersuchung, die sich die Darstellung der ästhetischen Theorie Nietzsches zur Aufgabe gemacht hat, kann nicht die ganze Breite der metaphysischen Problematik und die Differenzen ihrer Lösung bei Schopenhauer und Nietzsche berücksichtigen, sie kann aber auch nicht stillschweigend an ihr vorübergehen, deshalb nicht, weil die Metaphysik beider Philosophen für ihre Ästhetik konstitutive Bedeutung hat. Wir werden sie deshalb nur soweit berücksichtigen, als sie für ihre Kunsttheorie wichtig ist.

Als Material für Nietzsches metaphysische Anschauungen der Frühzeit stehen uns die „G. d. T." und die Vorarbeiten zu ihr zur Verfügung. Man muß jedoch bei der Benutzung der Vorarbeiten Folgendes berücksichtigen: die Vorarbeiten, hauptsächlich aphoristischer Art, haben nicht den Charakter des Fertigen. Sie sind schriftliche Niederschläge des Prozesses der Klärung, der sich in den ästhetischen Anschauungen Nietzsches vollzog. Sie sind daher nicht endgültiger Art und oft nur vorläufige Lösungen, die später verworfen und durch bessere ersetzt werden. Beide aber, die vorläufigen und die endgültigen, sind in den Vorarbeiten nebeneinander niedergelegt; und so scheinen Widersprüche aufzutreten, die unlöslich sind, wenn man alles, was in den Vorarbeiten steht, für Endgültiges nimmt. Für unseren Zusammenhang haben wir aus den Vorarbeiten nur das herangezogen, was entweder in die „G. d. T." übergegangen ist oder was als stillschweigende Voraussetzung dieser zugrunde liegt, mit einem Wort: das, was den in der „G. d. T." entwickelten Anschauungen nicht widerspricht.

Nietzsches Abweichung von Schopenhauer macht sich frühzeitig bemerkbar. Wahrscheinlich zwei Jahre nach der Bekanntschaft mit Schopenhauers Philosophie, im Herbst 1867, machen sich die ersten kritischen Bedenken geltend. Diese Kritik an Schopenhauer ist Frag-

---

[29] IX, 75.
[30] IX, 111.

ment geblieben. Sie formuliert Angriffe, gibt aber selbst keine Lösungen.

Es sind vier Punkte, gegen die Nietzsche sich wendet:

1. Das Ding an sich bei Schopenhauer ist, um mit überweg zu reden, „nur eine versteckte Kategorie“ [31].
2. Der Wille, der von Schopenhauer an Stelle des Kantischen x gesetzt wird, „ist nur mit Hülfe einer poetischen Intuition erzeugt, während die versuchten logischen Beweise weder Schopenhauer noch uns genügen“ [31].
3. Die Prädikate, die Schopenhauer dem Willen beilegt, lauten für etwas schlechthin Undenkbares viel zu bestimmt und sind durchweg aus dem Gegensatz zur Vorstellungswelt gewonnen, „während zwischen dem Ding an sich und der Erscheinung nicht einmal der Begriff des Gegensatzes eine Bedeutung hat“ [32].
4. Die Welt läßt sich nicht so bequem in das System einspannen, wie Schopenhauer in der ersten Finderbegeisterung es gehofft hatte. Wie Schopenhauer selbst in seinem Alter beklagt, hat er das schwerste Problem der Philosophie nicht gelöst: nämlich „die Frage nach den Grenzen der Individuation“ [33].

Dieser 4. Punkt vor Allem geht uns hier an. D a s P r o b l e m d e r I n d i v i d u a t i o n und dessen Lösung durch Nietzsche ist sowohl für sein Verhältnis zu Schopenhauer als auch für seine Ästhetik von entscheidender Bedeutung.

Die Lösung des Problems der Individuation durch Schopenhauer ist in großen Zügen folgende [34]: Es ist nur möglich von Vielheit oder Individuation zu reden unter der Voraussetzung räumlicher oder zeitlicher Bestimmungen. Ohne die Möglichkeit des räumlichen Nebeneinander oder des zeitlichen Nacheinander ist Vielheit und Individuation undenkbar. So sind also Raum und Zeit als die formalsten Bedingungen der Möglichkeit von Vielheit und Individuation: das Prinzip der Individuation. Schopenhauer nennt daher diese beiden Formen, indem er sich an den scholastischen Sprachgebrauch anlehnt, das principium individuationis.

Während die voridealistische Philosophie, z. B. die Lockesche, annahm, daß Raum und Zeit den Dingen als solchen zugehörten, daß das Erkennen nur im genauen oder modifizierten Abbilden der Ge-

---

[31] Förster-Nietzsche, Elisabeth, Biographie I. Bd. Fragmente einer Kritik d. Schopenhauerschen Philosophie. S. 344.

[32] Biographie I, S. 344.

[33] ebd. S. 345.

[34] Wir schließen uns in der Interpretation der Schopenhauerischen Lösung des Individuationsproblems an die Darstellung von Heinrich Hasse an. Wir teilen im folgenden im wesentlichen nur die Ergebnisse mit, ohne den philosophischen Begründungszusammenhang selbst wiederzugeben.

genstände in unserem Bewußtsein bestünde, kurz: daß wir, sobald wir erkennen, uns nach den Gegenständen richteten, war durch Kants Tat jene andere These zur Geltung gebracht, der sich Schopenhauer anschloß: „nicht die Funktionen und Gesetze unserer Erkenntnis passen sich, wo etwas erkannt wird, den Gegenständen solcher Erkenntnisse an, sondern der Sachverhalt liegt gerade umgekehrt: um erkannt werden zu können, müssen sich die Gegenstände den Funktionen und Gesetzen des erkennenden Bewußtseins fügen, derart, daß dieses seinerseits den Gegenständen seine Grundformen vorschreibt und damit zum Urheber der allgemeinen Gesetzlichkeit der Erscheinungen wird“ [35].

Diese „kopernikanische Wendung“ bedeutet also, daß Raum und Zeit und die anderen Ordnungsformen der erfahrbaren Wirklichkeit nicht Eigenschaften der Dinge selbst sind, sondern daß sie Formen sind, die im erkennenden Bewußtsein ihren Ort haben und von diesem den Dingen, soweit sie erkannt werden, auferlegt werden. Raum, Zeit und die Kategorien, die Schopenhauer von 12 auf eine, die der Kausalität, reduziert, verlieren so ihre bewußtseinsunabhängige Realität und erhalten den Charakter transzendentaler Idealität. Transzendental: weil sie, alle mögliche Erfahrung übersteigend, unsere Erkenntnisart von Gegenständen konstituieren, ideal: weil sie nicht Eigenschaften der Dinge sind. Sie haben weiterhin apriorischen Charakter, weil sie, unabhängig von und vor aller Erfahrung, Erfahrung erst ermöglichen. Wenn aber Raum, Zeit und Kausalität notwendig zur Struktur unseres Bewußtseins gehören, wenn eine Erfahrung und Erkenntnis ohne diese Formen unmöglich ist, dann muß Alles, was erfahren oder erkannt wird, sich in diesen Formen darstellen. Wir können daher die Dinge nicht erkennen, wie sie an sich selber sind, sondern nur so, wie sie uns in diesen Formen erscheinen. „Die Dinge, über welche wir Aussagen machen können, sind uns unmittelbar niemals anders denn als Erscheinungen, d. h. als Inbegriffe von Bewußtseinserlebnissen, bekannt“ [36]. Alle Objekte unserer Erkenntnis sind daher nichts Anderes als Erscheinungen. Da aber die Rede von Objekt nur einen Sinn hat unter der Voraussetzung, daß ein Subjekt vorhanden ist, dem das Objekt gegenübersteht, so ist jedes Objekt Erscheinung. Objekt-sein bedeutet Erscheinung-sein.

Der erkennende Blick, der sich auf die Objekte richtet, dringt nicht in das An-sich der Dinge ein, sondern, was sich ihm darbietet, sind immer nur Erscheinungen. Wird die Welt so zum Objekt des Erkennens gemacht, so stellt sie sich ebenfalls nur als Erscheinung dar; in ihr Wesen dringen wir nicht ein. Diese Tatsache ist für Schopenhauer so evident, daß er sich eines Beweises überhoben fühlt. „Keine

[35] Hasse, Heinrich. Schopenhauer. S. 103.
[36] Hasse, Heinrich. Schopenhauer. S. 104.

Wahrheit ist also gewisser, von allen anderen unabhängiger und eines Beweises weniger bedürftig als diese, daß Alles, was für die Erkenntnis da ist, also diese ganze Welt nur Objekt in Beziehung auf das Subjekt ist, Anschauung des Anschauenden, mit einem Wort, Vorstellung“ [37].

Damit sind also Individuation, Vielheit in der Welt der Erscheinungen, der Welt als Vorstellung, lokalisiert. über diese dringen wir erkennend nicht hinaus. Individuation und Vielheit teilt das Bewußtsein den Dingen zu; diese Formen inhaerieren nicht den Dingen als solchen. Deshalb: wollen wir zu einer Antwort nach dem Wesen der Welt gelangen, eine Frage, die der Idealismus als legitim offen läßt [38], wollen wir wissen, was das in der Erscheinung „Erscheinende“ [39] eigentlich sei, dann müssen wir alle Besonderheiten, die der Intellekt in die Dinge hineinträgt, säuberlich von den Objekten scheiden. Als erstes und generelles Gebot hierbei tritt die Forderung auf, die Dinge aus ihrem Charakter des „Für-ein-anderes-Sein“ zu befreien und ihnen den Charakter des „An-sich-Seins“ zuzuerteilen, mit anderen Worten, sie ihres Objektscharakters zu entkleiden. Das Ding an sich kann nicht Objekt sein, ist das erste negative Ergebnis, das über das Ding an sich, noch auf dem Boden der Erkenntnistheorie, gefunden werden kann. Außerdem aber können auf demselben Boden noch folgende Aussagen über das Ding an sich gemacht werden. Trennt man alle Bestandteile, die das Subjekt in das Ding an sich hineinträgt, von diesem ab, dann ergibt sich: „Stofflos, unausgedehnt, zeitlos-ewig, grundlos, alogisch, all-einig und ungegenständlich muß das Ding an sich sein. Bis zu diesem Ergebnis vermag die erkenntnistheoretische Grundlegung der Metaphysik zu gelangen“ [40].

Die erkenntnistheoretische Grundlegung der Metaphysik ist wesentlich *privativer* Art. Mit dieser Methode können wir nicht hoffen, jemals das Ding an sich zu erreichen. Durch Privation aller der Charaktere, die legitim allein der Welt, wie sie einem vorstellenden Subjekt erscheint, zukommen, ist uns nur der Durchblick zum Ding an sich gestattet. Wir können nur sagen, wie es nicht ist, nicht aber, wie es an sich selbst ist. Wollen wir von dem Dinge an sich positive Aussagen machen, so muß der privativen eine positive Methode zur Seite treten.

Wäre der Mensch allerdings nur erkennendes Subjekt, dann müßte er darauf verzichten, jemals zu einer Einsicht darein zu gelangen, was die Welt, außer, daß sie Vorstellung ist, außerdem noch sei. Nun findet sich der Mensch aber noch auf andere Weise in der Welt vor, nämlich als Leib. Mit diesem seinem Leibe gehört er der

---

[37] Schopenhauer, A. W. a. W. u. V. I. S. 3, 4.
[38] Hasse, Heinr. Schopenhauer. S. 169.
[39] ebd. S. 201.
[40] Hasse, Heinrich. Schopenhauer. S. 207.

Welt als Vorstellung an, er ist mit ihm Objekt unter Objekten. Dadurch aber, daß der Leib Objekt ist, scheint ein überschreiten des Bezirks der Vorstellung wiederum vereitelt zu sein, und der Zugang zu dem An-sich der Welt oder wenigstens des Leibes bliebe endgültig verbaut, wenn uns der Leib nicht noch auf andere Weise als auf die, Vorstellung zu sein, gegeben wäre. Nun ist uns aber unser Leib unmittelbar bekannt, ohne daß er in die Erkenntnisrelation eingeht. „Dem Subjekt des Erkennens, welches durch seine Identität mit dem Leibe als Individuum auftritt, ist dieser Leib auf zwei ganz verschiedene Weisen gegeben. Einmal als Vorstellung in verständiger Anschauung, als Objekt unter Objekten, und den Gesetzen dieser unterworfen; sodann aber auch zugleich auf eine ganz andere Weise. Nämlich als jenes Jedem unmittelbar Bekannte, welches das Wort Wille bezeichnet. Jeder wahre Akt seines Willens ist sofort und unausbleiblich auch eine Bewegung seines Leibes: er kann den Akt nicht wirklich wollen, ohne zugleich wahrzunehmen, daß er als Bewegung des Leibes erscheint. Der Willensakt und die Aktion des Leibes sind nicht zwei objektiv erkannte verschiedene Zustände, die das Band der Kausalität verknüpft, stehen nicht im Verhältnis von Ursache und Wirkung, sondern sie sind Eines und das Selbe, nur auf zwei gänzlich verschiedene Weisen gegeben: einmal ganz unmittelbar und einmal in der Anschauung für den Verstand. Die Aktion des Leibes ist nichts Anderes als der objectivirte, d. h. in die Anschauung getretene Akt des Willens" [41].

Wie die einzelne Leibesaktion in ihrem Wesen der in die Anschauung getretene Akt des Willens ist, so ist auch der gesamte Leib seinem Wesen nach nichts Anderes als der in die Erscheinung getretene Wille, d. h. Objektivität des Willens. Der Leib selbst ist seinem Wesen nach Willen. So ist also unser Leib auf zwei verschiedene Weisen vorhanden: als Wille und als Vorstellung. Damit ist er aber nicht vor anderen Dingen und Objekten ausgezeichnet. Schopenhauer lehnt den theoretischen Egoismus ab. Alle Objekte, alle Dinge, ja die ganze Welt ist auf diese beiden Weisen vorhanden, als Wille und als Vorstellung. Ist aber die Welt an sich Wille, dann können ihr in dieser Hinsicht nur Merkmale zukommen, die den Erscheinungsformen des Willens fremd sind, oder anders ausgedrückt: Alles, was den Erscheinungsformen des Willens angehört, ist vom Willen, als ihm nicht zukommend, scharf zu sondern. Soll also der Wille in seiner Reinheit festgestellt werden, dann müssen ihm alle Qualitäten, die von seinen Erscheinungsformen ausgesagt werden, abgesprochen werden. „Zu diesem seinem Wesen fremden Erscheinungscharakter gehört z. B. das Begleitetsein von Erkenntnis, ja, von Bewußtsein überhaupt, damit aber auch das durch Bewußtsein und Erkenntnis erst ermöglichte Bestimmtwerden durch Motive" [42].

---

[41] Schopenhauer, A. W. a. W. u. V. I. S. 119.

[42] Hasse, Heinrich. Schopenhauer. S. 214.

Der Wille ist ferner frei von den Vorstellungsformen: Raum, Zeit und Kausalität. Er ist raumlos und unteilbar, zeitlos und allgegenwärtig, grundlos und unbedingt. Er besitzt keine Vielheit in sich, „sondern er ist Eines als dasjenige, was außerhalb von Raum und Zeit liegt und dem somit die Bedingung aller Vielheit, das principium individuationis . . . fremd ist“ [43]. Er ist unteilbar und deshalb in jedem Dinge ganz und ungeteilt gegenwärtig.

Der erkenntnislose, zeitlose, raumlose, grundlose, metaphysische Wille steht so im Kontrast zu einer unbegrenzten Vielheit und Mannigfaltigkeit empirischer Erscheinungen, in welchen er sich objektiviert. Diese Objektivierung des Willens geschieht nicht direkt, sondern durch Vermittlung eines Zwischenreiches, das sich zwischen den Willen und die Erscheinungen schiebt: es sind die Platonischen Ideen, die Ur- und Musterbilder alles empirischen Daseins. Diese bilden eine Stufenfolge von den allgemeinsten Kräften der Natur bis zu dem mit dem Intellekt ausgestatteten Menschen. Sie selbst sind raumlos, zeitlos und grundlos; erst ihre empirischen Äußerungen unterliegen den Vorstellungsformen, Raum, Zeit und Kausalität. Auf der untersten Stufe seiner Objektivation, in der gesamten unorganischen Natur, stellt sich der Wille als dumpfes, erkenntnisloses Streben dar. Schon im Pflanzenreich objektiviert er sich deutlicher und individueller. Zwar ist hier die Objektivität des Willens auch noch erkenntnislos, aber es beginnt schon die Reaktion auf Reize. In der tierischen Welt tritt die Erkenntnis und das Bestimmtwerden durch Motive auf. „Der blinde Drang, welcher auf den untersten Objektivationsstufen ausschließlich waltete, vermag den jetzt rege werdenden Bedürfnissen nicht mehr zu genügen. Das Individuum kann sich mit ihm allein nicht mehr zurechtfinden“ [44].

Die auf dieser und der folgenden Stufe sich einstellenden Existenzbedürfnisse verlangen die Ausbildung eines Instrumentes zu ihrer Befriedigung. „Der Wille, der bisher im Dunkeln mit geheimnisvoller Unfehlbarkeit seinem Triebe folgte, hat sich auf dieser Stufe ein Licht angezündet, welches ihm seinen Weg beleuchtet, als Mittel, welches ihm notwendig wurde, um die Nachteile auszugleichen, die ihm aus dem Gedränge und der komplizierten Beschaffenheit seiner Erscheinungen auf dieser Objektivationsstufe erwachsen. Mit dem Auftreten dieses Hilfsmittels, dieser μηχανή, steht nun sofort die Welt als Vorstellung da, einschließlich aller ihrer Formen: Objekt-Subjekt, Zeit, Raum, Vielheit, Kausalität. Bisher nichts als Wille, läßt die Welt jetzt ein zweites Antlitz zutage treten: sie ist nun zugleich Vorstellung, Objekt für ein erkennendes Subjekt“ [45].

---

[43] ebd. S. 224, 225.
[44] Hasse, Heinrich. Schopenhauer. S. 228.
[45] Hasse, Heinrich. Schopenhauer. S. 228.

Hier nun setzt Nietzsche ein und fragt in jenem „Fragment“: „Der Wille erscheint; wie konnte er erscheinen? Oder anders gefragt: woher der Vorstellungsapparat, in dem der Wille erscheint? Schopenhauer antwortet mit einer ihm eigenthümlichen Wendung, indem er den Intellekt als eine μηχανή des Willens bezeichnet (II, 2. Band, 2. Buch, Kap. 22). Die Steigerung aber der Gehirnentwicklung werde durch das sich immer mehr erhöhende und complicirende Bedürfniß der entsprechenden Erscheinungen des Willens herbeigeführt. Das erkennende und bewußte Ich sei somit im Grunde tertiär, indem es den Organismus voraussetzt, dieser aber den Willen“ [46]. Schopenhauer, so fährt Nietzsche fort, nimmt eine Stufenreihe von Willenserscheinungen mit steigenden Existenzbedürfnissen an; zu ihrer Befriedigung bedient sich nun die Natur einer entsprechenden Folge von Hilfsmitteln, zu denen auch die Stufenfolge vom kaum dämmernden Empfinden bis zum äußerst klaren Intellekt gehört. Das bedeutet aber in der Schopenhauerschen Sprache nichts Anderes als die Annahme einer Erscheinungswelt vor der Erscheinungswelt, oder das Wirken des principii individuationis und des Kausalitätsgesetzes, bevor der Intellekt erscheint. „Der Wille ergreift das Leben in voller Hast und sucht auf alle Weise in die Erscheinung zu treten, er beginnt bescheidenerweise mit den untersten Stufen und dient gewissermaßen von der Pike auf“ [47].

Es ist also das Problem der Individuation, das Nietzsche hier in seiner ganzen Bedeutung aufzeigt. Ihm genügt die Antwort Schopenhauers nicht, die dieser z. B. auf die Frage nach der Wirklichkeit der geologischen Veränderungen der Erde vor allem Leben (in den Parergis, Bd. 2. Kap. 6. § 87) gibt. Schopenhauer fragt dort nach der Bedeutung des „Dagewesenseins“ der geologischen Veränderungen vor allem Leben und Bewußtsein. Und er antwortet, daß dieses „Dagewesensein“ im Grunde ein bloß hypothetisches sei: nämlich w e n n zu jenen Urzeiten ein Bewußtsein dagewesen wäre, dann hätten sich in diesem solche Vorgänge dargestellt. Diese Vorgänge sind nur Übersetzungen in die Sprache unseres Intellekts.

Auch diese Antwort genügt Nietzsche nicht, er fragt noch einmal und vertieft: „Aber, fragen wir nach diesen besonnenen Ausführungen, wie war denn jemals die Entstehung des Intellekts möglich? Das Dasein der letzten Stufe vor Erscheinung des Intellekts ist doch gewiß ebenso hypothetisch als das jeder früheren, d. h. sie war nicht vorhanden, weil kein Bewußtsein vorhanden war. Auf der nächsten soll nun der Intellekt erscheinen, d. h. aus einer nicht existierenden Welt soll plötzlich und unvermittelt die Blume der Erkenntnis hervorbrechen. Dies s o l l zugleich in einer Sphäre der Zeitlosigkeit und Raumlosigkeit geschehen sein, ohne Vermittlung der Causalität: was

[46] Biographie I. S. 348.
[47] Biographie I. S. 348.

aber aus einer solchen entweltlichten Welt stammt, muß selbst — nach den Schopenhauerschen Sätzen — Ding an sich sein: entweder ruht nun der Intellekt als ein neues Prädikat ewig zusammengeschlossen mit dem Ding an sich; oder es kann keinen Intellekt geben, weil niemals ein Intellekt werden konnte“ [48].

Dieser Frage nach der Entstehung des Intellekts, fährt Nietzsche weiter fort, ist Schopenhauer „behutsam“ aus dem Wege gegangen. Er verbirgt sich, sobald man in die Region dieser Frage kommt „gewissermaßen hinter Wolken“. Aber „es ist ganz ersichtlich, daß der Intellekt im Schopenhauerschen Sinn schon eine im principium individuationis und den Gesetzen der Causalität befangene Welt voraussetzt“ [49]. Zwar habe Schopenhauer an einer Stelle des zweiten Bandes von W. a. W. u. V. diese Voraussetzung zugestehen wollen, aber er „würgt“ dieses Zugeständnis „auf eine so seltsame Weise herunter, daß wir hierauf näher eingehen müssen“ [50].

Diese Absicht hat Nietzsche nicht ausgeführt. Das Fragment bricht hier ab, aber er gibt durch das Zitat des Anfangs der Stelle einen Hinweis auf die Sätze, die er im Auge hat, und die wir uns genauer ansehen wollen. (W. a. W. u. V. II. Bd. 2. Buch, Kap. 22. Objektive Ansicht des Intellekts S. 310, 311). Wenn wir, sagt Schopenhauer, in der objektiven Ansicht des Intellekts so weit als möglich zurückgehen, dann zeigt sich, daß das Bedürfnis der Erkenntnis überhaupt aus der Vielheit und dem getrennten Dasein der Wesen, also aus der Individuation hervorgeht, denn: wäre nur ein einziges Wesen vorhanden, so bedürfte dieses durchaus nicht der Erkenntnis, es wäre dann nichts da, was von ihm selbst verschieden wäre und dessen Dasein es erst mittelbar und durch Erkenntnis in sich aufzunehmen hätte. Dieses einzige Wesen wäre selbst schon Alles in Allem, es bliebe ihm nichts Fremdes, das als Gegenstand oder Objekt aufzufassen wäre, zu erkennen übrig. „Bei der Vielheit der Wesen hingegen befindet jedes Individuum sich in einem Zustande der Isolation von allen übrigen und daraus entsteht die Nothwendigkeit der Erkenntniß“. Andererseits wissen wir jedoch, daß die Vielheit des Gleichartigen, genau umgekehrt, erst ermöglicht wird durch Zeit und Raum, also durch die Formen unserer Erkenntnis. Raum und Zeit sind die Art und Weise, wie das Subjekt etwas als von sich verschieden auffaßt. Somit ergibt sich die Antinomie, daß die Vielheit der Grund für die Entstehung des Intellekts ist, der Intellekt selbst aber der Grund der Vielheit. Diese Antinomie löst Schopenhauer dadurch, daß er sie bestehen läßt: „Also die Erkenntnis und die Vielheit oder Individuation stehen und fallen mit einander, indem sie sich gegenseitig bedingen. Hieraus sei zu schließen, fährt Schopenhauer abrupt

[48] Biographie I. S. 349.
[49] ebd. I. S. 350.
[50] Biographie I. S. 350.

fort, daß jenseits der Vielheit auch keine Erkenntnis vorhanden sein kann.

Hier fängt der Gedankengang an, den Nietzsche als seltsam bezeichnet. Denn: dieser Satz, daß jenseits der Vielheit usw., logisch aufgelöst, heißt: „wenn es keine Vielheit gibt, dann gibt es keine Erkenntnis", während er unter Beachtung des Satzes von der transzendentalen Idealität von Raum und Zeit umgekehrt lauten müßte: „Wenn es keine Erkenntnis gibt, dann gibt es keine Vielheit". Indem also Schopenhauer hier das Verhältnis von Erkenntnis und Vielheit umkehrt, gibt er etwas zu, was er bestreiten möchte, nämlich die Realität bewußtseinsunabhängiger Vielheit. Unabhängig aber vom Bewußtsein ist allein der Wille. Dieses Zugeständnis aber „würgt" er dadurch „herunter", daß er jetzt an das Wesen des Dinges an sich erinnert, für welches Erkenntnis unmöglich ist. „Ein „Erkennen der Dinge an sich", im strengsten Sinne des Worts, wäre demnach schon darum unmöglich, weil, wo das Wesen an sich der Dinge anfängt, das Erkennen wegfällt, und alle Erkenntnis schon grundwesentlich bloß auf Erscheinungen geht". Hartnäckig aber behauptet sich die These seines kritischen Schülers: daß der Intellekt im Schopenhauerschen Sinn schon eine im principium individuationis und den Gesetzen der Kausalität befangene Welt voraussetzt, wenn Schopenhauer anschließend fortfährt: „Denn sie (die Erkenntnis) entspringt aus einer Beschränkung, durch welche sie nöthig gemacht wird, um die Schranken zu erweitern"[51]. Wir stehen wieder vor dem Problem der Individuation: „Er wollte das x einer Gleichung finden: und es ergiebt sich aus seiner Rechnung, daß es = x ist, d. h. daß er es nicht gefunden hat"[52].

Aus den Erwägungen des „Fragments" zieht Nietzsche die Konsequenzen. Entweder, so ist die vorgeschobenste Position im „Fragment", ruht der Intellekt als ein neues Prädikat ewig zusammengeschlossen mit dem Ding an sich; oder es kann keinen Intellekt geben, weil niemals ein Intellekt werden konnte. Es gibt aber einen Intellekt, also . . .

Dieses „also" eröffnet nun den positiven Teil der Nietzscheschen Metaphysik der Erkenntnis, die in die der Kunst übergeht. Sie fußt auf zwei Voraussetzungen, erstens, daß Raum, Zeit und Kausalität an den Intellekt als Anschauungsformen gebunden sind, zweitens, daß der menschliche Intellekt entstehen kann. Mit diesen beiden Voraussetzungen führt Nietzsche das Problem der Individuation einer neuen Lösung entgegen, die den Widerspruch, den er bei Schopenhauer findet, zu überbrücken sucht. Zu diesem Zwecke nimmt Nietzsche einen Urintellekt im Willen selbst an, dessen „Abbild" der bewußte Intellekt des Menschen ist. „Die individuatio ist nun jeden-

[51] Sperrung vom Verfasser.
[52] Biographie I. S. 349.

falls nicht das Werk des bewußten Erkennens, sondern jenes Urintellekts. Dies haben die Kantisch-Schopenhauerischen Idealisten nicht erkannt"[53]. An anderer Stelle: „Ich scheue mich, Raum, Zeit und Causalität aus dem erbärmlichen menschlichen Bewußtsein abzuleiten: sie sind dem Willen zu eigen. Es sind die Voraussetzungen für alle Symbolik der Erscheinungen: nun ist der Mensch selbst eine solche Symbolik, der Staat wiederum, die Erde auch. Nun ist diese Symbolik unbedingt nicht für den Einzelmenschen allein da — —"[54]. Und zu dem Problem des Abbildcharakters des menschlichen Intellekts: „Und so ist unser Denken nur ein Bild des Urintellekts, ein Denken durch die Anschauung des e i n e n Willens entstanden, der sich seine Visionsgestalt denkend denkt"[55]. Wir selbst aber seien „die Figuren im Traum des Gottes, die errathen, wie er träumt"[56].

Mit diesen Worten ist eine Auffassung eingeleitet, die in wesentlichen Punkten dem Welt- und Menschenbilde Schopenhauers entscheidend widerspricht. Aber diese neue Auffassung wird nicht durch ein völliges Abgehen von Schopenhauer erreicht, s o n d e r n d u r c h e i n r a d i k a l e s Z u e n d e d e n k e n d e s S c h o p e n h a u e r i s c h e n P r o b l e m a n s a t z e s. Kompromißlos wird hier eine Lösung erreicht, die Nietzsche den Vorwurf vollendeten Ästhetizismus eingetragen hat. Nicht mehr kommt den Menschen allein das Prädikat des Intellekts zu, sondern im Wesen des Dinges an sich selbst ist er beschlossen.

Zu dem radikalen Zuendedenken Schopenhauers gehört nun jene andere Auffassung vom Prinzip der Welt, das von Nietzsche nicht als „Wille", sondern als das „Ur-Eine" bezeichnet wird. Er versucht mit dieser Bestimmung die Schwankungen im Sprachgebrauch Schopenhauers zu berichtigen. Bei Schopenhauer besteht, wie Hasse nachgewiesen hat, ein dreifacher Gebrauch des Wortes „Wille". Wille ist

„1. der Willensakt als empirisches Phänomen, gegeben in der unmittelbaren Selbsterfassung (dessen objektive Erscheinung der einzelne Leibesakt ist);
2. der Wille als intelligibler Charakter der individuellen Persönlichkeit (dessen Erscheinung in der Zeit der empirische Charakter, dessen Objektivität im Raume der Leib in seiner Gesamtheit ist);
3. der Wille als Ding an sich im engeren Sinne, d. h. als metaphysisches Urprinzip alles Wirklichen überhaupt (dessen Objektivität und Erscheinung die Welt als Vorstellung in ihrer Gesamtheit ist"[57].

---

[53] IX, 103.
[54] IX, 107.
[55] IX, 207.
[56] IX, 191.
[57] Hasse, Heinrich. Schopenhauer. S. 223, 224.

In diese dritte Bestimmung legt nun Nietzsche noch eine Scheidung, die bei Schopenhauer ebenfalls vorgezeichnet ist: a) „Wille" kann einmal bedeuten, das absolute unerforschliche Urprinzip alles Wirklichen, das weder das rationale noch das irrationale Erkennen jemals erfassen kann, b) „Wille" kann zum Zweiten bedeuten das Urprinzip, wie es sich der letzten metempirischen Einsicht darstellt. „Wir nähern uns mit dieser Einsicht dem Dinge an sich nur in entscheidender Weise an, ohne es vollständig und in letzter Instanz zu erreichen. Es tritt bei der Selbsterfassung „in der allerleichtesten Verhüllung" auf und nur noch insofern als Erscheinung, als mein Intellekt, der allein das der Erkenntnis Fähige ist, von mir als dem Wollenden noch immer unterschieden bleibt und auch die Erkenntnisform der Zeit, selbst bei der inneren Perzeption nicht ablegt"[58].

Diese notwendige subjektive „Trübung" in der Erfassung des Urprinzips veranlaßt Nietzsche dazu, die von Schopenhauer vorgezeichnete sachliche Unterscheidung auch durch eine unterscheidende Benennung zu fixieren. Der Wille in der Bedeutung 3 a) heißt jetzt das Ur-Eine, das Ewig-Seiende, das Sein, der Wille in der Bedeutung 3 b) heißt der Wille, das Werden, der Schein. Bei dieser Benennung ist daran zu erinnern, daß Nietzsche prinzipiell an dem idealen Charakter von Raum, Zeit und Kausalität festhält. Was sich in diesen Formen darstellt, ist nicht mehr das Ding an sich, sondern Erscheinung. Nur sind jetzt die Erkenntnisformen nicht mehr an den menschlichen Intellekt, sondern an den Urintellekt gebunden. Das Ur-Eine, das Sein, das sich durch den Ur-Intellekt wahrnimmt, erscheint sich selbst als Wille, als Werden. „Im Willen giebt es Vielheit, Bewegung nur durch die Vorstellung: ein ewiges Sein wird erst durch die Vorstellung zum Werden, zum Willen, das heißt das Werden, der Wille selbst als Wirkender ist nur ein Schein"[59]. Allerdings wird von Nietzsche diese Unterscheidung in der Namengebung nicht völlig durchgehalten. Wille bezeichnet auch bei ihm hin und wieder das Ur-Eine.

Wichtiger aber als die Nomenklatur des Willens an sich sind die Charaktere, die Nietzsche dem Ur-Einen zuerteilt. Es sind zwei: Ur-Schmerz und Ur-Widerspruch. Die Prädizierung des Ur-Schmerzes ist, soweit wir sehen können, die einzige Bestimmung, die Nietzsche unkritisch von Schopenhauer übernimmt, allerdings unproblematisch nur, wie wir vorläufig anmerken, für die „Apollinische" Metaphysik. Das Prädikat des Ur-Widerspruchs dagegen entbehrt bei Nietzsche einer näheren Bestimmung. Es scheint nicht identisch zu sein mit der Entzweiung des Willens bei Schopenhauer, denn es heißt bei Nietzsche: „Insofern der Widerspruch das Wesen des Ur-Einen ist, kann

[58] Hasse, Heinrich. Schopenhauer. S. 221.
[59] IX, 106.

es auch zugleich höchster Schmerz und höchste Lust sein . . ." [60]. An anderer Stelle: „Wenn das Ur-Eine den Schein braucht, so ist sein Wesen der Widerspruch" [61]. Die Bedeutung von Widerspruch ist nicht ganz klar, am wahrscheinlichsten ist die Annahme, daß das Ur-Eine, wenn es mit dem Prädikat des Widerspruchs ausgestattet ist, jene Einheit des Ur-Prinzips bedeutet, das, selbst seiend, sich als Werden wahrnimmt und das alle Gegensätze in sich enthält, die beiden Sphären zukommen: Sein und Werden, Sein und Schein, Schmerz und Lust.

Mit dem Ur-Schmerz haben wir nun das Herzstück, gleichsam den Motor der „Apollinischen" Metaphysik Nietzsches erreicht Auch hier ist die Wendung gegenüber Schopenhauer zu beachten. Während bei Schopenhauer sich allein der Mensch von dem Leiden des Willens befreien will und kann, geht bei Nietzsche die Tendenz des Willens, des Ur-Einen, selbst dahin, sich vom Ur-Schmerze zu erlösen. Ja, die Erlösungstendenz des Menschen ist im Grunde nichts Anderes als die des Ur-Einen. „Die Vorstellung, daß sich der Mensch erlösen müsse, als ob es nicht das Weltwesen wäre, das in uns erlöst würde!" [62]. Und zwar wird diese Erlösung auf spezifisch ästhetische Weise erreicht: im Anschauen, das sich seine Objekte selber schafft, die Schein sind. Wie ist diese Produktion der Objekte möglich? Sie ist dadurch möglich, daß der Ur-Intellekt nicht nur ein Organ der Selbstanschauung des Ur-Einen ist, das seiner Erscheinung nur die Form der Zeitlichkeit aufdrückt, sondern daß der Ur-Intellekt sich material und formal einen ganzen Bereich der Wirklichkeit vorstellt. Der Ur-Intellekt hat also die zwiefache Fähigkeit der Selbstanschauung des Ur-Einen, dessen Organ er ist, und die der Produktion der Erscheinungswelt [63]. Es ist

---

[60] IX, 203.
[61] IX, 190.
[62] IX, 186.
[63] Interessant bei dieser doppelten Funktion des Ur-Intellekts ist das Festhalten Nietzsches an den Kantischen Bestimmungen von Zeit und Raum als den Formen „innerer" und „äußerer" Anschauung. Wenn das Ur-Eine sich selbst wahrnimmt, so geschieht es unter der Form der Zeit, als Wille; wenn es etwas Äußeres vorstellt, so geschieht es unter der Form des Raumes. Diese Zugeordnetheit von Zeit und Wille und von Raum und äußerem Objekt ist bei Nietzsche so konsequent durchgeführt, daß auf ihr die Möglichkeit der Erlösung des Ur-Einen vom Ur-Schmerz beruht und daß durch sie die Hierarchie der ästhetischen Objekte begründet ist. Das Ur-Eine kann sich von seinem Ur-Schmerze nur dadurch erlösen, daß es sich selbst „vergißt" und im Anschauen aufgeht. Dieses Vergessen ist umso eher möglich, als das Ur-Eine nicht an sich erinnert wird, d. h. daß die Form der Zeit, unter der es sich selbst erscheint, aus den Objekten der Anschauung getilgt ist. Die besten Kunstwerke werden deshalb diejenigen sein, die in ihrem Sein „zeitlos" sind. Alle Objekte der äußeren Anschauung aber, die mit der Form der

der Fichtesche Gedanke der Produktion des Nicht-Ich, der hier bei Nietzsche in modifizierter Weise wiederkehrt. Als produzierender Intellekt ist der „Ur-Intellekt . . . wesentlich Zweckvorstellung . . ." [64]. Die Tat des Ur-Intellekts ist die Produktion der Vorstellungswelt, sein Zweck ist die durch diese Tat ermöglichte Erlösung des Ur-Einen vom Ur-Schmerz. Damit wird die Teleologie selbst ins Wesen der Welt verlegt. Das Ur-Eine, der Wille, die Natur, die Welt, alles Worte, die das Gleiche ausdrücken, sind ihrem Wesen nach a priori teleologisch konstruiert. Es bedarf nicht mehr des Menschen, der die Zweckmäßigkeit in der Natur feststellt, er selbst ist in das teleologische Gewebe verflochten. In kühner Weise ist hier Metaphysisches, Erkenntnistheoretisches, Ästhetisches und Teleologisches in einen Knoten geschlungen.

Vorausgesetzt bleibt bei Alledem die ästhetische These Schopenhauers daß in der Anschauung der Kunstwerke eine Befreiung vom Leiden des Willens erreicht wird. Doch auch hier ist die Wendung nicht zu verkennen. Während bei Schopenhauer die Kunst gerade dadurch gekennzeichnet ist, daß sie sich der Botmäßigkeit des Willens entwindet, steht sie bei Nietzsche im Dienste des Willens, der sich erlösen will. Außerdem besteht zwischen Ur-Einem und Kunst ein unlöslicher Zusammenhang. Kunst — und zwar apollinische Kunst — ist bei Nietzsche die durch den Ur-Intellekt vermittelte Vorstellung des Ur-Einen. Und zwar ist die Kunst eindeutig charakterisiert als Schein. Diese Welt des Scheins zu produzieren und anschauend in ihrem Genuß den Schmerz zu überwinden, ist das Ziel des Willens. „Zweck der Welt ist das schmerzlose Anschauen, der reine ästhetische Genuß: diese Welt des Scheins steht im Gegensatz zur Welt des Schmerzes und des Widerspruchs" [65]. An anderer Stelle: „Der Wille als höchster Schmerz erzeugt aus sich eine Verzückung, die identisch ist mit

---

Zeit behaftet sind, können der Erlösung des Ur-Einen nur unvollkommen dienen. Wohlgemerkt: dieses Alles gilt nur für die Apollinische Kunst, für die das Beruhen im Anschauen des Scheins wesentlich ist. Für diese ist deshalb die Kunst, die der Form der Zeit gänzlich entronnen zu sein scheint und allein im Raume steht, die Plastik, die höchste Kunst. Für die dionysische Kunst, die sich in entschiedenster Weise dem Willen nähert, die „unmittelbares Abbild des Willens selbst ist", wird die Kunst die höchste sein, die, gänzlich raumlos, allein der Zeit unterworfen ist. Die höchste dionysische Kunst ist deshalb die, für die die Form der Zeit schlechthin konstitutiv ist: die Musik. Von dieser systematischen Begründung aus werden die Partien in der G. d. T. verständlich, in denen Apollo als entschiedener Gegner der echten Musik dargestellt wird. Die Feindschaft zwischen Apollo und Dionysos ist also keineswegs willkürlich angenommen, sondern gründet sich auf die Kantische Entgegensetzung von Raum und Zeit, als Formen der äußeren und inneren Anschauung.

[64] IX, 105.

[65] I, 178.

dem reinen Anschauen und dem Produciren des Kunstwerks"[66]. „Das Sein befriedigt sich im vollkommenen Schein"[67].

Während das Sein als Schmerz und als Widerspruch charakterisiert ist, erhält der Schein die Prädikate der Lust und der Harmonie. „Der Schmerz, der Widerspruch ist das wahrhafte Sein. Die Lust, die Harmonie ist der Schein"[68]. Im vollendeten Schein befriedigt sich das Sein. Deshalb kann Nietzsche sagen: „Meine Philosophie umgedrehter Platonismus: je weiter ab vom wahrhaft Seienden, umso reiner, schöner, besser ist es. Das Leben im Schein als Ziel"[69].

Schein ist alles, was das Ur-Eine vorstellt, produziert. Die gesamte Welt der Erscheinungen ist Schein. Damit kommen wir zu der Gleichsetzung von Schein und Erscheinung, die ebenfalls schon bei Schopenhauer in der Gleichsetzung von Traum und Vorstellung angelegt ist. „So entschieden er" (Schopenhauer) „darin einig mit Kant sich gegen eine Verwechslung von Schein und Erscheinung verwahrt, ist es ihm doch mit der Gleichstellung von Vorstellungswelt und Welt des Traumes vollkommener Ernst"[70]. Nietzsche unterscheidet nicht mehr zwischen Schein und Erscheinung. Die Erscheinungswelt ist ihrem Wesen nach Schein. Allerdings gibt es in ihr eine Hierarchie von Schein: vom unvollkommenen Schein, in dem noch der Ur-Schmerz, zwar gebrochen, lebt, bis zum vollendeten Schein des Kunstwerks. Das Seltsame an diesem Schein aber ist, daß er, obwohl Schein, dennoch eine bestimmte Art der Realität besitzt, allerdings nicht die Realität der metaphysischen Wirklichkeit, als welche gänzlich Schmerz und Widerspruch ist, sondern er besitzt die Realität des Traumes oder der Visionen, die aber ein bestimmtes Eigendasein haben, jedoch nicht ein Dasein aus sich selbst, sondern ein vorgestelltes Dasein. Das vorstellende Subjekt dieses vorgestellten Daseins ist das Ur-Eine. Dessen Subjektivität aber ist „nicht eine antropomorphische Subjektivität, sondern eine mundane: wir sind die Figuren im Traume des Gottes, die errathen, wie er träumt"[71].

Schein ist also, nach dem Gesagten doppelt bestimmt: einmal als Lust und Harmonie, zum zweiten als Vorstellung des Ur-Einen. Zu dieser Welt des Scheins gehört die ganze Welt der Erscheinungen, der Mensch, der Genius und die Kunstwerke, die das Ur-Eine produziert, um anschauend sich in ihnen vom Ur-Schmerze zu erlösen. Der gesamten Welt des Scheines kommt das Prädikat des Schönen zu.

---

66 IX, 192.
67 IX, 204.
68 IX, 206.
69 IX, 190.
70 Hasse, Heinrich. Schopenhauer. S. 175.
71 IX, 191.

Schönheit ist demgemäß unabhängig vom urteilenden menschlichen Subjekt. Fassen wir die ganze Welt der Erscheinungen als Objekt auf, was sie durch ihren Charakter als Vorstellung ist, dann gibt es ein objektives Kriterium der Schönheit. Schönheit ist Freisein vom Ur-Schmerz oder, wie es Nietzsche ausdrückt: „Negation der Noth, entweder wahrhafte oder scheinbare Negation der Noth ist das Schöne“[72]. Dieses objektive Kriterium aber allein genügt nicht, es muß ein subjektives hinzukommen: „es muß sich entgegenkommen das Bedürfnis der Negation der Noth und der Anschein einer solchen Negation“. Erst in dieser Subjekt-Objekt-Relation und Bestimmtheit offenbart sich die Schönheit. Wenn aber das objektive Kriterium Schmerzlosigkeit ist, dann sind die Kunstwerke die höchsten, in denen die Erinnerung an die Natur des Ur-Einen gänzlich verloren geht, d. h. diejenigen, die dem Ur-Schmerz und der Zeit als der Form der inneren Anschauung gänzlich entrückt sind und die allein im Raume stehen: „das Versenken in die Erscheinung ist höchste Lust, wenn der Wille ganz Außenseite wird“[73].

Im vollendeten Schein wird die Not objektiv negiert, sie wird subjektiv negiert in der Anschauung des Scheins. Im anschauenden Subjekt geht eine Veränderung vor, es gerät in den Zustand der „Verzückung“: „Der Wille als höchster Schmerz erzeugt aus sich eine Verzückung, die identisch ist mit dem reinen Anschauen und dem Produciren des Kunstwerks . . . es erzeugt sich hier die Vorstellung, als Mittel für jene höchste Verzückung. Die Welt ist nun Beides zugleich, als Kern der eine schreckliche Wille, als Vorstellung die ausgegossene Welt der Vorstellung, der Verzückung“[74]. Diese Verzückung ist das Ganz-Außenseite-Werden des Willens. Es ist ein ähnlicher Vorgang, den Schopenhauer als ästhetisches Verhalten beschreibt, „daß man nämlich, nach einer sinnvollen Deutschen Redensart, sich gänzlich in diesen Gegenstand verliert, d. h. eben sein Individuum, seinen Willen, vergißt, und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehend bleibt; so daß es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne Jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern Beide eins geworden sind, indem das ganze Bewußtseyn von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist“[75].

Diese Grundanschauung Schopenhauers ist fraglos in der Nietzscheschen Verzückung wiederzuerkennen, nur daß bei Nietzsche nicht der Mensch, das Individuum, sondern das Weltwesen selbst es ist, mit dem diese Veränderung vor sich geht. Allerdings besteht zwischen

[72] IX, 201.
[73] ebd. IX, 203.
[74] IX, 192.
[75] Schopenhauer, A. W. a. W. u. V. Bd. I. S. 210.

Schopenhauer und Nietzsche in diesem Punkte ein grundlegender Unterschied. Während bei Schopenhauer das Individuelle, sowohl beim Subjekt, als auch beim Objekt, sich fast völlig verflüchtigt, so, daß das erkennende Subjekt zum reinen Subjekt des Erkennens überhaupt wird und die Objekte ihre erscheinungsmäßige Individualität verlieren und zu Ideen werden, ist das Individuationsprinzip schlechthin konstitutiv für die Objekte der apollinischen Kunst. Apollo ist das Götterbild des principii individuationis. Schein heißt bei Nietzsche Vorstellung-Sein. Vorstellung ist aber nach der idealistischen Theorie identisch mit Unterworfenheit unter die Formen: Raum, Zeit und Kausalität. So ist bei Nietzsche Individuation Merkmal des Scheins. Der leidende, kämpfende, sich zerreißende Wille, der zu seiner Erlösung den Schein produziert, ist damit der Vater der Individuation. „Die Individuation ist also R e s u l t a t des Leidens, nicht Ursache“ [76]. In der Anschauung der Individuation erlöst sich der leidende Wille vom Ur-Schmerz.

Wie sieht nun die Welt der Erscheinungen aus? Mit anderen Worten: wie vollzieht sich der Vorgang der Selbsterlösung des Willens? Er geschieht in mehreren Stufen. Die Anzahl dieser Stufen ist von Nietzsche nicht genau bestimmt, sie schwankt zwischen zwei und vier. An einer Stelle der G. d. T. [77] sind die beiden Stufen: die empirische Wirklichkeit und die Welt des Traumes. In den Vorarbeiten werden vier Stufen angenommen, von denen jede vorhergehende die Vorbereitung der folgenden ist; es sind: 1. die empirische Wirklichkeit der anorganischen, vegetabilischen, empirischen Natur, 2. der Mensch, 3. der Genius und 4. das Kunstwerk. Diese Stufenfolge kann auch weiter differenziert werden, so daß der Traum sich zwischen Genius und Kunstwerk schiebt [78]. Diese Stufenfolge ist identisch mit einer Verflüchtigung zu immer vollendeterem Schein. D i e T e n d e n z, d i e i n d i e s e r F o l g e w i r k t, i s t n u n n i c h t s A n d e r e s, a l s d a s, w a s N i e t z s c h e i n d e r G. d. T. u n d i n i h r e n V o r s t u f e n a l s A p o l l i n i s c h e s b e z e i c h n e t. Der Trieb, der die Erscheinungen ins Leben ruft, ist der apollinische Kunsttrieb der Natur. —

In der Welt der Erscheinungen gilt Nietzsches wesentlichstes Interesse der menschlichen Wirklichkeit. Seine Anthropologie macht den Menschen in zweifacher Weise thematisch. Einmal wird er in seinem Eigendasein gesehen, zum Anderen erscheint er durchaus und gänzlich in der Botmäßigkeit des Willens. Diese Scheidung ist keine sachlich begründete, sondern eine methodische, denn in der Bestimmung des menschlichen Daseins als Schein, als Vorstellung, vereinigen sich beide Blickweisen.

---

[76] IX, 193.
[77] I, 34, 35.
[78] I, 20.

„Wir sind einerseits reine Anschauung (d. h. projicirte Bilder eines rein entzückten Wesens, das in diesem Anschauen höchste Ruhe hat), andererseits sind wir das eine Wesen selbst. Also ganz real sind wir nur das Leiden, das Wollen, der Schmerz: als Vorstellung haben wir keine Realität, obwohl doch eine andere Art der Realität“ [79]. Wir sind also doppelt bestimmt, als Sein und als Schein, als das eine Wesen selbst und als seine Vorstellung. Aber unser Sein, das als Sein des einen Wesens bestimmt ist, ist ein Sein, von dem wir nichts wissen; anders ausgedrückt: wir wissen nichts von dem Ur-Schmerze des Ur-Einen. Denn: Wissen und erkennen können wir nur in den Erkenntnisformen: Raum, Zeit und Kausalität [80]. Wenn auch alles Leiden, Empfinden das Ur-Leiden ist, so ist unser Leiden zwar auch Ur-Leiden, „nur durch die Erscheinung gesehen, localisirt, im Netz der Zeit“ [81]. Damit ist gesagt, daß unser Schmerz nur vorgestellter Ur-Schmerz ist. Für diesen Schmerz prägt Nietzsche den Ausdruck „gebrochener Ur-Schmerz“. Da der Ur-Schmerz in uns gebrochen ist, haben wir keinen unmittelbaren Zugang zu ihm. Anders ausgedrückt: wir haben keinen Zugang zum Ding an sich. daß wir zwar selbst sind, aber von dem wir nichts wissen. „Also: die einzelne Projektion des Willens (in der Verzückung) ist ja real nichts als der eine Wille: kommt aber nur als Projektion zum Gefühl seiner Willensnatur, d. h. in den Banden von Raum, Zeit, Causalität und kann somit nicht das Leid und die Lust des einen Willens tragen. Die Projektion kommt zum Bewußtsein nur als Erscheinung, ihr Leiden wird nur durch die Vorstellung vermittelt, und dadurch gebrochen. Der Wille und dessen Urgrund, das Leid, ist nicht direkt zu erfassen, sondern durch die Objectivation hindurch“ [82].

Unsere „Seinsweise“, von der wir wissen, ist also die des Scheins, aber nicht die des vollendeten Scheins, wir sind immer noch mit dem gebrochenen Ur-Schmerz behaftet. Wir sind Projektionen des Ur-Einen, wir sind aber, kraft der Partizipation am Ur-Schmerze und gerade, weil dieser Ur-Schmerz durch die Vorstellung gebrochen ist, Abbilder des Ur-Einen. Wir sind Bilder und Abbilder zugleich, wie unser Denken gleichzeitig eine Projektion des Weltwesens ist und ein Abbild des Ur-Intellekts. „Und so ist unser Denken nur ein Bild des Ur-Intellekts, ein Denken durch die Anschauung des

---

[79] IX, 195.

[80] „Somit können wir sagen, daß der Schmerz des kleinsten Atoms zugleich der Schmerz des einen Willens ist: und daß aller Schmerz ein und derselbe ist: die Vorstellung ist es, durch die wir ihn als zeitlich und räumlich wahrnehmen, bei Nichtvorstellung nehmen wir ihn gar nicht wahr. Die Vorstellung ist die Verzückung des Schmerzes, durch die er gebrochen wird. In diesem Sinne ist der ärgste Schmerz doch noch ein gebrochener vorgestellter Schmerz, gegenüber dem Urschmerz des einen Willens“ (IX, 198).

[81] IX, 204.

[82] IX, 195, 196.

einen Willens entstanden, der sich seine Visionsgestalt denkend denkt“ [83].

Bei uns, beim Menschen also, setzt nunmehr derselbe Prozeß ein, wie beim Ur-Einen. Auch der Mensch sucht sich vom Schmerz zu befreien. Er tut es in derselben Art wie das Ur-Eine: durch Projektion. Diese Projektion ist aber beim Menschen eine zweifache, je nach der Art des projizierenden Subjekts. Entweder nämlich ist der Mensch nur Mensch, oder er ist Genius. Als Mensch projiziert er die Welt des Traumes, als künstlerischer Genius die Welt der apollinischen Kunst.

Aber der Mensch ist nicht der Ur-Schmerz, er ist — man kann es rein quantitativ ausdrücken — mehr Schein als Sein, d. h.: „Unser Schmerz, der gebrochene Ur-Schmerz. Unsere Lust — die ganze Ur-Lust“ [84]. Dadurch, daß wir gebrochener Ur-Schmerz sind, gelingt uns eine Projektion, die dem Ur-Einen nicht gelingen kann; der Traum und die apollinische Kunst stellen die höchste Form des Scheins dar. Das Kunstwerk ist der vollendete Schein. „Das wahrhaft Nichtseiende — das Kunstwerk“ [85].

In diesem Schein befreien wir uns von Schmerz, aber auch: „Die Schöpfungen der Kunst sind das höchste Lustziel des Willens“ [86]. Der Wille, das Ur-Eine, erlöst sich im Anschauen der Kunstwerke, die er selbst nicht unmittelbar produziert. So schafft sich der Wille den Menschen und den Genius, die beide gleichsam den Filter abgeben, durch welchen der Ur-Schmerz nicht hindurch kann. Diesseits des Menschen steht der Ur-Schmerz des Seins, jenseits die Lust des Scheins, an beiden Sphären partizipirt der Mensch; der Genius nimmt nun insofern eine besondere Stellung ein, als er „das als rein anschauend Vorgestellte“ [87] ist. „Das Ur-Eine schaut den Genius an, der die Erscheinung rein als Erscheinung sieht: dies ist die Verzückungsspitze der Welt“ [88]. Und so sind die Vorstellungen des Genius vollendeter Schein. „Diese Spiegelungen im Genius sind Spiegelungen der Erscheinung, nicht mehr des Ur-Einen: als Abbilder des Abbildes sind es die reinsten Ruhemomente des Seins“ [89]. Wir erkennen in dieser Bestimmung des Genius unschwer die Schopenhauerische Theorie des Genies wieder, der bei ihm dadurch ausgezeichnet ist, das er das Maximum (zwei Drittel vom Ganzen des Menschen) an intellektueller Anschauung besitzt.

---

[83] IX, 207.
[84] IX, 199.
[85] IX, 204.
[86] IX, 202.
[87] IX, 200.
[88] IX, 203.
[89] IX, 204.

Aber weit davon entfernt, daß sich der Genius durch seine Fähigkeit der intellektuellen Anschauung der Dienstbarkeit des Willens im Sinne Schopenhauers entwindet, dient er ihm nach Nietzsche geradezu. Er steht in dessen Botmäßigkeit einmal als Erscheinung, zum Anderen als schaffender Künstler. Der Wille braucht ihn, wie er den Schein überhaupt braucht. Und da er ihn braucht, fesselt er ihn mit allen Mitteln ans Dasein. Diese Bindung ist so fest, daß der Mensch dem Willen nicht entfliehen kann: „Man kommt nicht über den Willen hinweg: die Moral, die Kunst stehen nur in *seinem* Dienste und arbeiten nur für ihn. Vielleicht ist die Illusion, daß es gegen ihn geschähe, nothwendig“ [90]. Damit ist, wie wir schon oben andeuteten, der entscheidende Schnitt zwischen Nietzsche und Schopenhauer getan. Mit Schopenhauer nimmt Nietzsche den Schmerz und das Leiden im Herzen der Welt an. Auch nach Nietzsche ist das Dasein an sich schrecklich und entsetzlich, aber gegenüber der These Schopenhauers von der Erlösung im Nirwana, von der Erlösung durch die weltflüchtige Willensverneinung, steht die Nietzschesche These: die Erlösung ist allein in der Kunst möglich, alles Andere ist Illusion: man kann keine Willensverneinung treiben, Pessimismus ist nicht Sehnsucht zum Nichtsein, sondern zum Bessersein; Kunst steht im Dienst des Willens, Moral steht im Dienste des Willens, Quietismus ist auch eine Daseinsform, und es ist für den Willen gleichgültig, ob viel oder wenig gelebt wird. Alles im Dasein dient nur ihm. Ja, wir selbst haben unsere eigentliche Bestimmung und höchste Würde in diesem Dienste: „Denn dies muß uns vor Allem, zu unserer Erniedrigung *und* Erhöhung, deutlich sein, daß die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns, etwa unserer Besserung und Bildung wegen, aufgeführt wird, ja, daß wir ebenso wenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, daß wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projektionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsere höchste Würde haben — denn nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt: — während freilich unser Bewußtsein über diese unsere Bedeutung kaum ein anderes ist, als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben“ [91].

Es ist die Metaphysik der apollinischen Kunst, die wir hier aus den Notizen der Vorarbeiten zur G. d. T. zu rekonstruieren versuchten. Sie zentriert sich um die beiden Sätze, daß die Individuation nicht Ursache, sondern Resultat des Leidens sei, daß sich das Ur-Eine von seinem Ur-Schmerz im selbstgeschaffenen Schein erlöse. Diese Tendenz zum Scheine und zur Individuation ist die apollinische Tendenz. Alles vom Ur-Einen Produzierte trägt den Titel des Apollini-

[90] IX, 75.
[91] I, 45.

schen. So ist es durchaus folgerichtig, wenn Nietzsche in diesem Stadium der metaphysischen Überlegungen dem Denken des Menschen das Prädikat des Apollinischen zuerteilt. Erst in der G. d. T. heißt das rationale Denken sokratisch, erst in ihr ersteht als dritte Macht neben dem Apollinischen und Dionysischen das Sokratische. In dem Vortrag „Sokrates und die Tragödie" heißt es: „In Sokrates hat sich jene eine Seite des Hellenischen, jene apollinische Klarheit ohne jede fremdartige Beimischung verkörpert: wie ein reiner durchsichtiger Lichtstrahl erscheint er als Vorbote und Herold der Wissenschaft, die ebenfalls in Griechenland geboren werden sollte"[92]. Allerdings werden schon hier Kunst und Wissenschaft als feindliche Mächte gegenüber gestellt. Daß aber die Differenzierung zwischen Apollinischem und Sokratischem keine prinzipielle ist, sondern daß das Sokratische als Apollinisches verstanden wird, verraten zwei weitere Stellen in der ursprünglichen Fassung der G. d. T. „Socrates und die Griechische Tragödie". Vergleicht man nämlich die entsprechenden Stellen in „Socrates" und in der G. d. T., so ergibt sich, daß in letzterer das Epitethon „apollinisch" durch „undionysisch" ersetzt ist. So geringfügig diese Änderung erscheinen mag — man könnte sagen: in einem Fall liege eine positive Bestimmung, im anderen eine negative vor — so wichtig erscheint sie uns: denn ohne zwingenden Grund ist diese Änderung nicht gemacht worden. Das läßt sich schon daraus erkennen, daß in der G. d. T. die Tendenz des Euripides — um diese handelt es sich — als ästhetischer Sokratismus bezeichnet und das Sokratische als kunstfeindlich verstanden wird. Doch dieses würde nicht genügen. Entscheidend ist für uns die Anrede an Euripides in der G.d.T.: „Und weil du Dionysos verlassen, so verließ dich auch Apollo; jage alle Leidenschaften von ihrem Lager auf und banne sie in deinen Kreis, spitze und feile dir für die Reden deiner Helden eine sophistische Dialektik zurecht — auch deine Helden haben nur nachgeahmte maskirte Leidenschaften und sprechen nur nachgeahmte maskirte Reden"[93]. Diese Anrede, die ausdrücklich vom Verlassen des Apollo spricht, fehlt in der ursprünglichen Fassung der „G. d. T.". Wir meinen folgende Stellen, die wir aus der ursprünglichen Fassung der G. d. T. zitieren, indem wir die Änderungen der G. d. T. in Klammern einfügen: „Jenes ursprüngliche und allmächtige dionysische Element aus der Tragoedie auszuscheiden und sie rein und neu auf apollinischer (undionysischer) Kunst, Sitte und Weltbetrachtung aufzubauen — dies ist die jetzt in heller Beleuchtung sich uns enthüllende Tendenz des Euripides"[94]. Eine zweite Stelle: „Welches Ziel — so müssen wir uns jetzt fragen — konnte die Euripideische Absicht, das

[92] Nietzsche, Fr. Sokrates und die Tragödie, Lpzg. 1927. S. 20.
[93] I, 77.
[94] Nietzsche, Fr. Sokrates und die griechische Tragoedie München 1933. S. 64. (Gesperrt).
I, 85 (nicht gesperrt).

Drama allein auf das Apollinische (Undionysische) zu gründen, in der höchsten Idealität ihrer Durchführung überhaupt haben?“[95].

Nicht um Widersprüche bei Nietzsche aufzudecken, nicht um Unklarheiten zu konstatieren, haben wir hier das Problem des Sokratischen gestreift, sondern um an einem Beispiel wenigstens anzudeuten, daß von den Vorarbeiten bis zur endgültigen Gestalt der G.d.T. eine kontinuierliche Klärung und Entwicklung der Probleme in Nietzsches Denken anzutreffen ist. Wir müssen uns hier, im Rahmen dieser Arbeit, versagen, auf die Problematik der Erkenntnis und des rationalen Denkens einzugehen, ebenfalls, die Entwicklung in der Auffassung von der Wissenschaft von den Vorarbeiten zur G. d. T. bis zu „über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ oder bis zu den Notizen von „Wir Philologen“ nachzuzeichnen.

Auch in der ästhetischen Theorie zeigt sich eine Entwicklung, die sogenannte „Widersprüche“ nicht vermissen läßt. Während jedoch die Metaphysik der apollinischen Kunst relativ widerspruchslos ist, erscheinen in der dionysischen Kunst Schwankungen, die nicht leicht unter einen Nenner zu bringen sind. Als Leitfaden in der Darstellung der dionysischen Metaphysik benutzen wir das Wort Nietzsches: „Hauptunterscheidung der dionysischen und der apollinischen Kunst: jede mit verschiedener Metaphysik“[96].

In der Darstellung der dionysischen Metaphysik können wir uns wesentlich kürzer fassen, da die Notizen zu ihr und ihre Behandlung bei Nietzsche unverhältnismäßig weniger Platz einnehmen und ihre Begründung nicht dieselbe systematische Durchdringung erfährt wie die apollinische. Als Quelle kommt für die in der ersten Periode endgültige Gestalt der dionysischen Metaphysik, wenn man hier von Endgültigkeit reden will, „Die Geburt der Tragödie“ in ihrer zweiten Fassung in Frage und zwar vor Allem die Stellen, die erst in ihr hinzugekommen sind.

Apollinisches und Dionysisches werden von Nietzsche in Gegensatz zu einander gestellt: „An . . . Apollo und Dionysos, knüpft sich unsere Erkenntnis, daß in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysos, besteht . . .“[97]. Dionysos wird der gewaltige Gegner des Apollon, der dorische Staat ein Bollwerk gegen Dionysos genannt. Die Versöhnung beider heißt ein metaphysischer Wunderakt des Hellenischen „Willen“. Nach Ursprung und Zielen soll sich die apollinische von der dionysischen Kunst unterscheiden, eine verschiedene Metaphysik soll beiden Kunstarten zugrunde liegen.

[95] Nietzsche Fr., Socrates, S. 65.
[96] IX, 232.
[97] I, 19.

Stellte sich uns die apollinische Tendenz als die Tendenz zum Scheine und zur Individuation dar, so stellt sich uns die dionysische Tendenz genau umgekehrt dar: als die Tendenz zur Zerbrechung des principii individuationis. „Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird“ [98]. Das Ziel der dionysischen Tendenz ist also dem der apollinischen entgegengesetzt: Zerbrechen des Individuationsprinzips. Dieses Zerbrechen aber ist begleitet von Grausen und wonnevoller Verzückung. Es ist evident, daß wir uns hier auf einem dem Apollinischen fremden Boden befinden. Denn dort kam alle Lust und alle Verzückung der individualisierten Welt des Scheins und dem Anschauen dieser Welt zu; das Anschauen des traumhaften Scheins vermittelte alle Lust. Nun aber ist gerade umgekehrt die Aufhebung des Individuationsprinzips von wonnevoller Verzückung begleitet: die rauschhafte Wirklichkeit wird zur Quelle der Lust.

Diese rauschhafte Wirklichkeit ist aber diejenige, „die wiederum des Einzelnen nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht“ [99]. Das Individuum also, das in der apollinischen Metaphysik durch einen Lustüberschuß ausgezeichnet war, gilt in der dionysischen Metaphysik als leidend und zwar, wie wir sehen werden, gerade durch seinen Charakter als Individuum. Von diesem Leiden wird das Individuum dadurch erlöst, daß es vernichtet und in eine mystische Einheitsempfindung aufgenommen werden soll. An den einzelnen Beispielen einer solchen Vernichtung des Individuums, wie sie die Tragödie uns vorführt, „wird uns nur das ewige Phänomen der dionysischen Kunst deutlich gemacht, die den Willen in seiner Allmacht gleichsam hinter dem principium individuationis, das ewige Leben jenseits aller Erscheinung und trotz aller Vernichtung zum Ausdruck bringt“ [100].

Nicht nur die dionysische Kunst, sondern der dionysische Zustand selbst führt uns zum dionysischen Willen in seiner Allmacht, zum ewigen Leben des Willens, der trotz allem Wechsel der Erscheinung mächtig und lustvoll ist. Im dionysischen Zustande werden wir Eins mit allen Menschen, ja mit der Natur. Diese Einheit zu gewinnen und wieder herzustellen, ist das Ziel des dionysischen Triebes. Umgekehrt also als beim Apollinischen ist hier der Wille der Zielpunkt, und umgekehrt als beim Apollinischen ist die Individuation Ursprung, Ursache des Triebes.

---

[98] I, 23.
[99] I, 25.
[100] I, 116.

Weshalb aber, so darf man fragen, geht der dionysische Trieb von der Welt der Erscheinungen zum Willen? Nietzsche hat diese Frage nicht in philosophischer, sondern in mythologischer Redeweise beantwortet, (wie überhaupt die Behandlung des Dionysischen bei Nietzsche fast durchgehend in mythologischen Kategorien geschieht) „Die Individuation ist die Marter des Gottes“[101]. Ganz analog der apollinischen Metaphysik ist auch hier der Schmerz die Ursache des Kunststrebens, nur daß in der dionysischen Metaphysik der Schmerz nicht im Willen, sondern in der Welt der Erscheinungen angesiedelt ist. Von Dionysus, dem die Leiden der Individuation an sich erfahrenden Gott erzählen wundervolle Mythen, „wie er als Knabe von den Titanen zerstückelt worden sei und nun in diesem Zustande als Zagreus verehrt werde: wobei angedeutet wird, daß diese Zerstückelung das eigentliche dionysische Leiden, gleich einer Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer sei, daß wir also den Zustand der Individuation als den Quell und Urgrund alles Leidens, als etwas an sich Verwerfliches, zu betrachten hätten“[102]. Aus diesem Leiden den Gott zu befreien ist das Ziel des dionysischen Kunsttriebes. Dieses Ziel wird erreicht im dionysischen Zustande, in dem Menschen, Tiere und Natur in jene Einheit versetzt werden, in der der Sklave zum freien Mann wird, in der die Abgrenzungen, die Not, Willkür und freche Mode festsetzen, zerbrechen.

In der rauschhaften Wirklichkeit des Willens wird die Erlösung vom Leiden der Individuation gesucht und gefunden. Diese dionysische Wirklichkeit erhält die Prädikate der „unbedingten Daseinsgier und Daseinslust“, der „unermeßlichen Urlust am Dasein“[103]. Die Natur heißt „die ewig schöpferische, ewig zum Dasein zwingende, an diesem Daseinswechsel sich ewig befriedigende Urmutter!“[104]. Die Lust der dionysischen Wirklichkeit ist nun aber spezifisch anderer Art als die apollinische Lust. Während — soweit wir sehen können — bei der Bestimmung der apollinischen Lust Nietzsche der Schopenhauerischen These vom negativen Charakter der Lust nirgends widerspricht, stellt sich die dionysische Lust als gänzlich positiv dar. Nicht Freiheit vom Schmerze, sondern seine Überwindung und Vernichtung ist das Kriterium der dionysischen Lust, der dionysische Wille ist seinem Wesen nach lustvoll, der Verlust der Einheit bringt das Leiden mit sich: „Der absterbende Wille (der sterbende Gott) zerbröckelt in die Individualitäten“[105].

Subjekt der dionysischen Kunst, ebenso wie das der apollinischen Kunst, ist einmal der Wille, zum Anderen das Individuum. Die apol-

[101] IX, 262.
[102] I, 73, 74.
[103] I, 118.
[104] I, 117.
[105] IX, 77.

linische Kunst sollte uns von der Lust des Lebens überzeugen. „Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen, wir sollen erkennen, wie Alles, was entsteht, zum leidvollen Untergange bereit sein muß, wir werden gezwungen, in die Schrecken der Individualexistenz hineinzublicken — und sollen doch nicht erstarren: ein metaphysischer Trost reißt uns momentan aus dem Getriebe der Wandelgestalten heraus. Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Ur-Wesen selbst und fühlen dessen unbändige Daseinsgier und Daseinslust; der Kampf, die Qual, die Vernichtung der Erscheinungen dünkt uns jetzt wie nothwendig, bei dem Übermaß von unzähligen, sich ins Leben drängenden und stoßenden Daseinsformen, bei der überschwenglichen Fruchtbarkeit des Weltwillens; wir werden von dem wüthenden Stachel dieser Qualen in demselben Augenblick durchbohrt, wo wir gleichsam mit der unermeßlichen Urlust am Dasein Eins geworden sind und wo wir die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzückung ahnen. Trotz Furcht und Mitleid sind wir die Glücklich-Lebendigen, nicht als Individuen, sondern als das *Eine* Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind“ [106].

So stellt sich der dionysische Wille dar als jenes seltsame Gemisch aus Lust und Qual, Wollust und Grausamkeit, Zeugung und Vernichtung, Freuden und Schmerzen, zu dem hin der in die Individuen zerschlagene Gott strebt. Aber Lust und Qual sind in ihm nicht gleichwertig, sondern die Lust überwiegt: die Lust am Schmerz, „die Freude an der Vernichtung des Individuums“ [107].

„In der dionysischen Kunst und in deren tragischer Symbolik redet uns dieselbe Natur mit ihrer wahren unverstellten Stimme an: „Seid, wie ich bin!“ Unter dem unaufhörlichen Wechsel der Erscheinungen die ewig schöpferische, ewig zum Dasein zwingende, an diesem Erscheinungswechsel sich ewig befriedigende Urmutter“ [108].

Nicht durchgehend ist von Nietzsche in der ersten Periode der dionysische Wille als im Grunde lustvoll verstanden worden. In der Interpretation des Lyrikers ist das Prinzip der Welt als das mit Ur-Schmerz und Ur-Widerspruch ausgestatteten Ur-Eine verstanden [109], ebenfalls ist die Doppeltheit in der Bestimmung des dionysischen Willens als Lust und Qual von Nietzsche nicht immer behauptet worden. In der ersten Beschreibung des Dionysischen [110] scheint der dionysische Zustand als gänzlich schmerzfrei, ebenso in einer Notiz der Vorarbeiten, wo der Wille als der „*paradiesisch-ahnungsreiche*

---

[106] I, 117.
[107] I, 116.
[108] I, 116, 117.
[109] vgl. S. 47 dieser Arbeit.
[110] I, 24, 25.

Urzustand, der sich zur Welt verhält wie die Idylle zur Gegenwart" [111], beschrieben wird. —

Apollinisches und Dionysisches: beide sind Kunsttriebe der Natur, beide streben zur Erlösung vom Leiden, jedes aber auf seine Weise. Das Apollinische ist die Tendenz zur Individuation, zum Scheine; das Dionysische die Tendenz zur orgiastischen Einswerdung alles Seienden. In beiden Tendenzen spielt der Mensch eine ausgezeichnete Rolle. In der apollinischen Metaphysik der Mensch als scheinhaftes Produkt, Objekt der Anschauung des Ur-Einen, Schöpfer der vollendeten Scheinwelt des Traumes und der Kunst, in der sich das Ur-Eine vom Urschmerz erlöst. In der dionysischen Metaphysik: der Mensch als Material der Lust des dionysischen Willens; in der Zeugung und Vernichtung des Individuums besteht die dionysische Lust. So steht der Mensch in der Mitte zwischen Apollo und Dionysus, beiden Gottheiten untertänig. Beide brauchen ihn, beide suchen ihn sich streitig zu machen. Das Apollinische will ihn am Leben halten, das Dionysische will ihn vernichten. Apollo sucht die Ewigkeit der Erscheinungen, Dionysos den dauernden Wechsel. Als apollinische Existenz hat der Mensch teil an der Lust des Scheins, als dionysisches Wesen teilt er die Schrecken und Leiden der Individualexistenz. Der Mensch ist zwiespältig in seinem Wesen; der Boden, auf dem er steht, wankt: „Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst du mich dir zu sagen, was nicht zu hören für dich das Ersprießlichste ist? Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar; nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich — bald zu sterben" [112]. Das ist die silenische Weisheit, die den tiefsten Einblick in das Wesen des Menschen vermittelt; in der Figur des „Hamlet" ist diese Einsicht Gestalt geworden. Der Mensch ist kein harmonisches Wesen, er ist die „Menschwerdung der Dissonanz".

Wir befinden uns auf einer anderen Stufe der Anthropologie als vorher; es ist nicht mehr die Anthropologie der Vorarbeiten. Jetzt ist der Mensch zwiespältig, jetzt gelingt ihm ein Einblick in sein Wesen und in die Tragik seiner Existenz als Individuum. Jetzt sehnt er sich über dieses Leben hinaus. Der Wille steht in der Gefahr, vom Menschen verneint zu werden. „Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche und Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben läßt [113].

„Könnten wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken — und was ist sonst der Mensch? — so würde diese Dissonanz, um leben

[111] IX, 242.
[112] I, 30, 31.
[113] I, 56.

zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eigenes Wesen decke"[114]. Jetzt verstehen wir die Dringlichkeit der Kunst für den Menschen. War er in der apollinischen Metaphysik fast ausschließlich Mittel für die Erlösung des Ur-Einen, so tritt neben diese Bestimmung der Mensch selbst als Subjekt der Kunst. Er bedarf, um leben zu können, der Kunst: aber indem er sich so ans Leben kettet, dient er wiederum dem Willen. Die menschliche Kunst ist ebenso charakterisiert, wie die Kunst als Naturgewalt, nur ist der Mensch „Nachahmer". Es wird die Aufgabe des nächsten Kapitels sein, die „Nachahmung" der Natur durch den Menschen in ihren verschiedenen Zweigen zu zeigen und Nietzsches Interpretation der menschlichen Kunst darzustellen.

Wir haben die Metaphysik der Kunst bei Nietzsche vor Allem darum so ausführlich dargestellt, um der Auffassung zu begegnen, daß Nietzsche sich unkritisch an Schopenhauer angelehnt habe. Wir haben gesehen, daß schon im Ansatz der metaphysischen Überlegungen Nietzsches eine Diskrepanz zu der Schopenhauerischen Philosophie zutage tritt, daß er diese kritisch prüft und Schopenhauers Lösung des Problems der Individuation ungenügend findet. Er sucht zu einem Ergebnis zu kommen, das die Widersprüche vermeidet, und gelangt so zu seiner Lehre vom Ur-Intellekt. Diese Lehre kommt aber nicht dadurch zustande, daß er völlig neue Bahnen beschreitet, sondern daß er die Schopenhauerische Lösung zu vertiefen sucht. Wir können — mit Vorbehalt — sagen, daß in dieser Abweichung Nietzsches der Schüler Schopenhauers bleibt.

In der dionysischen Metaphysik dagegen betritt Nietzsche völlig neue Bahnen, hier melden sich zum ersten Male die Gedanken, die in der dritten Periode der Philosophie Nietzsches ihre Eindringlichkeit geben. Überwiegen in den Vorarbeiten gänzlich die „apollinischen" Überlegungen, so treten im Verlauf der „Geburt" die dionysischen Züge immer mehr hervor; schon am Schluß ist die Überlegenheit des Dionysos über Apollo klar anerkannt. Das Schwergewicht verschiebt sich von Apollo zu Dionysos, aber während in der ersten Periode die Behandlung des Dionysischen mythologisch bleibt, während sich hier die Keime der späteren Philosophie Nietzsches gleichsam unbewußt regen, und noch nicht in der Helle philosophischen Bewußtseins und philosophischer Sprache erscheinen, gewinnen diese dionysischen Gedanken — unterbrochen durch „Menschliches-Allzumenschliches" — immer mehr an philosophischer Deutlichkeit und Klarheit, bis sie in der dritten Periode das alleinige Thema werden, das bis in alle Einzelheiten durchfiguriert wird. „Und wißt ihr auch, was mir „die Welt" ist? Soll ich sie euch in meinem Spiegel zeigen? Diese Welt: ein Ungeheuer von Kraft, ohne Anfang, ohne Ende, eine feste, eherne Größe von Kraft, welche nicht größer, nicht kleiner wird, die

[114] I, 171.

sich nicht verbraucht, sondern nur verwandelt, als Ganzes unveränderlich groß, ein Haushalt ohne Ausgaben und Einbußen, aber ebenso ohne Zuwachs, ohne Einnahmen, von „Nichts“ umschlossen als von seiner Grenze, nichts Verschwimmendes, Verschwendetes, nichts Unendlich-Ausgedehntes, sondern als bestimmte Kraft einem bestimmten Raum eingelegt, und nicht einem Raume, der irgendwo „leer“ wäre, vielmehr als Kraft überall, als Spiel von Kräften und Kraftwellen zugleich Eins und Vieles, hier sich häufend und zugleich dort sich mindernd, ein Meer in sich selber stürmender und flutender Kräfte, ewig sich wandelnd, ewig zurücklaufend, mit ungeheuren Jahren der Wiederkehr, mit einer Ebbe und Flut seiner Gestaltungen aus den einfachsten in die vielfältigsten hinaustreibend, aus dem Stillsten, Starrsten, Kältesten hinaus, in das Glühendste, Wildeste, Sich-selber-Widersprechendste, und dann wieder aus der Fülle heimkehrend zum Einfachen, aus dem Spiel der Widersprüche zurück bis zur Lust des Einklangs, sich selber bejahend noch in dieser Gleichheit seiner Bahnen und Jahre, sich selber segnend als Das, was ewig wiederkommen muß, als ein Werden, das kein Sattwerden, keinen Überschuß, keine Müdigkeit kennt —: diese meine d i o n y s i s c h e Welt des Ewig-sich-selber-Schaffens, des Ewig-sich-selber-Zerstörens, diese Geheimnis-Welt der doppelten Wollüste, dies mein „Jenseits von Gut und Böse“, ohne Ziel, wenn nicht im Glück des Kreises ein Ziel liegt, ohne Willen, wenn nicht ein Ring zu sich selber guten Willen hat, — wollt ihr einen N a m e n für diese Welt? Eine L ö s u n g für alle ihre Rätsel? Ein L i c h t auch für euch, ihr Verborgensten, Stärksten, Unerschrockensten, Mitternächlichsten? — D i e s e W e l t i s t d e r W i l l e z u r M a c h t — u n d n i c h t s a u ß e r d e m! und auch ihr selber seid dieser Wille zur Macht — und nichts außerdem!“[115].

Zu der These aber, die wir am Anfang dieses Kapitels aufstellten, daß nämlich die G. d. T. der erste Angriff Nietzsches auf die Moral sei, können wir nach dem Gesagten und in diesem Kapitel Ausgeführten folgendes beibringen:

Erstens: Mit der Erklärung, daß die Kunst ein eigengesetzlicher Bereich sei, ist sie von der Moral emanzipiert. Mit der Ausweitung der Kunst über den Bezirk menschlichen Tuns zu einem Naturprozeß ist die gesamte Welt, sowohl die des Willens als auch die der Erscheinungen der Herrschaft der Moral entzogen. Nur als ästhetisches Phänomen ist die Welt und das Dasein ewig gerechtfertigt

Zweitens: Nietzsche weist der Kunst die Funktion zu, den Menschen vor der Erkenntnis des seine Existenz bedrohenden Willens zu schützen und ihn vor der buddhistischen Willensverneinung, die er auf der letzten Stufe der Anthrologie wieder zugibt, zu bewahren. „Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst, rettet ihn sich — das Leben“[116].

---

[115] Nietzsche, Fr. „Der Wille zur Macht“, Abschn. 1067.
[116] I, 55.

Hier erscheint das Leben als der höchste Wert, in dessen Dienst die Kunst steht. Das Leben, oder besser — das Am-Leben-Halten — ist es, was die Kunst, die apollinische wie die dionysische bezwecken soll. Halten wir diesen Satz Nietzsches einem Schillers entgegen: „denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig“ [117]. Man kann hier mit Fug und Recht von einer kopernikanischen Wendung sprechen, die Nietzsche gegenüber dem moralischen Rigorismus Schillers vollzogen hat. Nicht mehr die Sittlichkeit hält die Mitte des Daseins, sondern das Leben tritt an ihre Stelle. Und wie mit einem neuen Mittelpunkt sich alle Verhältnisse und Konstellationen neu bestimmen und jede Stelle im Weltbilde einen neuen Sinn und eine neue Bedeutung erhält, so geschieht es auch mit der Kunst: nicht mehr ist ihr Zweck, die moralische Lust zu vermitteln, sondern: „Diesen Ernsthaften diene zur Belehrung, daß ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt bin, dem ich hier, als meinem erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will“ [118].

---

[117] Schiller, Fr. v. „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“. S. 32.

[118] I, 18.

II. Kapitel:
Die Systematik der Künste.

Mit der Aussage, daß jeder Künstler „Nachahmer“ der Natur und „entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich — wie beispielsweise in der griechischen Tragödie — zugleich Rausch- und Traumkünstler“ sei, ist der Untersuchung der Weg gewiesen, auf dem sie sich zu bewegen hat. Ferner: Es ist zum Verständnis der komplizierten Kunstform der Tragödie unerläßlich, zunächst die apollinischen und dionysischen Künste gesondert darzustellen und ihre jeweilige Eigenart zu umreißen, um dann das Zusammenspiel und Ineinander beider Künste im tragischen Kunstwerk selbst sichtbar zu machen. Die Untersuchung wird deshalb zuerst die apollinischen Künste herausstellen, dann die dionysischen Künste behandeln, um schließlich in der Darstellung der apollinisch-dionysischen Kunstwerke zu münden, wobei dann schließlich eine besondere Form des Apollinischen, der Mythus, der erst hier seine volle Bedeutsamkeit erhalten kann, seine Behandlung finden wird. Die Interpretation der Künste wird systematischen Charakter tragen, während die Geschichtsphilosophie der Kunst, wie sie Nietzsche entwickelt hat, im nächsten Kapitel ihren Ort findet.

Nietzsche selbst hat keine vollständige Kunstsystematik gegeben. Sein zentrales Interesse ging auf die Interpretation der Tragödie. So sind von ihm nicht alle Künste in gleicher Ausführlichkeit behandelt worden; manche, wie z. B. Malerei und Architektur sind gänzlich oder zum größten Teil außer Acht gelassen. Nur was in unmittelbarem oder mittelbarem Bezug zur Tragödie steht, hat Nietzsche berücksichtigt, und die Ausführlichkeit der Behandlung hängt direkt ab von der Wichtigkeit der einzelnen Künste für die Tragödie.

In der lockersten Beziehung zur Tragödie steht die Plastik. Sie ist die reine apollinische Kunst. „ . . . zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus“ besteht „ein ungeheurer Gegensatz“ [1]. Sie gibt den einen Pol innerhalb des künstlerischen Bezirkes ab. Ihr „Wesen“, um

[1] I, 19.

es so zu nennen, ist Bildhaftigkeit. Ihre Voraussetzung ist der schöne Schein der Traumwelten; und alle Charaktere, die Apollo und dem Traume zukommen, werden von der Plastik prädiziert. Die plastischen Kunstwerke haben „jene maßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes“[2]. In den olympischen Göttern, den „herrlichen Göttergestalten“ erscheint der „entzückende Gliederbau übermenschlicher Wesen“[3]. „Jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf“[4], darf weder im Bilde des Apollo noch in den plastischen Kunstwerken fehlen. Und wenn Apollo das herrliche Götterbild des principii individuationis genannt wird, so ist es dieses Prinzip, welches das Reich der plastischen Kunst bestimmt. Alles an den Bildwerken ist Maß, Grenze und schöner Schein. Die Linien, Umrisse, Farben und Gruppen sind eindeutig bestimmt, nichts stört die willenlose Ruhe der plastischen Kunstwerke.

Das Prinzip, das die Plastik beherrscht, bestimmt in gleicher Weise die Welt des Epos, für welches Homer paradigmatisch ist. „In dieser werden wir bereits durch die außerordentliche künstlerische Bestimmtheit, Ruhe und Reinheit der Linien über die rein stoffliche Verschmelzung hinweggehoben: ihre Farben erscheinen, durch eine künstlerische Täuschung, lichter, milder, wärmer, ihre Menschen, in dieser farbigen warmen Beleuchtung besser und sympathischer . . .“[5].

Charakterisiert ist das Epos durch seinen Reichtum an Bildern und durch die Bestimmtheit der Formen und Scenen. Das Medium, durch welches die apollinische Bilderwelt hier vermittelt wird, ist die Sprache, das „Organ und Symbol der Erscheinungen“[6]. Der Epiker und der epische „Zuschauer“ lebt in den Bildern des Epos mit freudigem Behagen und wird nicht müde, sie bis auf die kleinsten Züge hin, liebevoll anzuschauen. Ihm ist der zürnende und rasende Achilles nur ein Bild, „dessen zürnenden Ausdruck er mit jener Traumlust am Scheine genießt — so daß er, durch diesen Spiegel des Scheines, gegen das Einswerden und Zusammenschmelzen mit seinen Gestalten geschützt ist“[7].

Doch diese Distanziertheit verhindert nicht jenes harmonische Einheitsgefühl mit der schönen Natur, „jenes völlig Verschlungensein in der Schönheit des Scheines“, welches Schiller unter dem Namen des „Naiven“ begreift. Das Naive ist nach Nietzsche die höchste Wirkung der apollinischen Kultur. Und Homer und „die homerische „Naivetät“ ist nur als der vollkommene Sieg der apollinischen Illusion zu begreifen: es ist dies eine solche Illusion, wie sie die Natur zur Errei-

---

[2] I, 22.
[3] I, 20.
[4] I, 22.
[5] IX, 274/275.
[6] I, 49/50.
[7] I, 42.

chung ihrer Absichten, so häufig verwendet. Das wahre Ziel wird durch ein Wahnbild verdeckt: nach diesem strecken wir die Hände aus, und jenes erreicht die Natur durch unsere Täuschung"[8].

Man kann hier mit guten Gründen analog dem Hegelschen Begriff der „List der Idee" von einer „List der Natur" sprechen, die sich der Illusion und des Scheines bedient, um die Individuen am Leben zu halten, und zwar aus zweierlei Gründen: einmal, dem apollinischen Triebe nachgebend, um sich in ihnen anzuschauen, und durch sie die Erlösung im Scheine zu erreichen, zweitens, dem dionysischen Triebe folgend, um sie als Material der Lust zu benutzen, die in der rauschhaften Vernichtung der Individuation besteht.

Die apollinische Kunst verdankt so ihr Entstehen und ihr Sein diesen beiden Hinterabsichten der Natur. „Ästhetik hat nur Sinn als Naturwissenschaft"[9]. Denn der ganze Bezirk der menschlichen Kunst und der Kultur gerät in den Bereich der Natur selbst, der Gegensatz von Natur und Kultur ist aufgehoben zugunsten eines ausgesprochenen Naturalismus, der jenseits der Scheidung von Natur und Kultur liegt. Mit dieser Auffassung aber vom Naturalismus der Kunst erledigt sich das Problem der Psychologie. Begrenzt man Psychologie und vor allem Kunstpsychologie auf den Kreis des Bewußtseins, und versucht man die Kunstwerke und ihre Wirkung allein aus psychologischen, d. h. bewußtseinsmäßigen Tatsachen des Künstlers oder des Zuschauers abzuleiten, unternimmt man es des weiteren, Kunstwerke aus der persönlichen Eigenart des Künstlers zu erklären und in der „Persönlichkeit" den letzten Grund des Kunstwerks zu sehen, versteht man also Psychologie als Geisteswissenschaft, dann hat dieser Begriff von Psychologie in der Kunsttheorie Nietzsches keinen Platz. Faßt man hingegen Psychologie im Sinne der modernen Tiefenpsychologie von Freud oder Jung, für die das persönliche Ich und das Bewußtsein nur Teile oder Momente eines umfassenderen Ganzen sind und das Psychische, vor Allem das Unbewußte (bei Jung das kollektive Unbewußte), also etwas Unpersönliches, als die Instanz gilt, die das Kunstwerk hervorruft, dann ist zu sagen, daß Nietzsche, wenn auch seine Kunsttheorie nicht Psychologie ist, diesem Begriffe der Psychologie weitgehend vorgearbeitet hat, und daß er zu Ergebnissen gekommen ist, die sich mit denen der modernen Tiefenpsychologie auf das Innigste berühren[10].

---

[8] I, 33.

[9] IX, 286.

[10] So spricht Jung davon, daß beim künstlerischen Prozeß das Unbewußte „als übergeordnete Instanz das Ich sogar in seinen Dienst nehmen kann". Er unterscheidet zwei Arten der Entstehung von Kunstwerken, die er folgendermaßen kennzeichnet: „In einem Falle handelt es sich ja um eine absichtliche, vom Bewußtsein begleitete und gerichtete Produktion, welche mit Überlegung zu beabsichtigter Form und Wirkung aufgebaut wird. Im anderen

Die Kunstwelt des Apollinischen also ruht, wie wir sahen, auf dem unruhigen und bewegten Grunde des Willens und verwirklicht die Absichten der Natur. Sie ist da, damit der Wille sich in der Bilderwelt des Apollinischen anschaue und den Menschen am Leben halte, welcher, wenn er im ständigen Bewußtsein der Entsetzlichkeiten des Daseins leben müßte, es nicht aushalten könnte, sondern die Sache der großen Gegenpartei des Lebens, der Willensverneinung, ergreifen würde. Diese wahre Absicht der Natur wird von den apollinischen Griechen nicht erkannt, sie leben in der Welt des Scheines und halten diese für die Wirklichkeit. Dennoch bricht hin und wieder, wenn auch nur flüchtig, die Erkenntnis von der wahren Heimat der apollinischen Erscheinung durch, wie sie sich z. B. in der Weisheit des Waldgottes Silen offenbart, welcher dem König Midas, auf die Frage nach dem Allerbesten und Allervorzüglichsten für den Menschen, antwortet: „Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst du mich, dir zu sagen, was nicht zu hören für dich das Ersprießlichste ist? Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu s e i n, n i c h t s zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich — bald zu sterben“ [11].

Die Weisheit des Silen besteht in der Erkenntnis von der Hoffnungslosigkeit und Schrecklichkeit des Daseins für das Individuum, das der Gier- und Vernichtungslust des Willens rettungslos ausgeliefert ist. Mit dieser tiefen Erkenntnis zu leben ist unmöglich, deshalb bedarf es der Abwehr dieser Erkenntnis im Erschaffen und im Anschauen des schönen Scheines. Als glänzendste Frucht dieses Bestrebens nach Abwehr der wahren Erkenntnis erscheinen im Griechentum die olympischen Götter, welche die höchste Form der Erlösung im Scheine für den Willen in seiner Richtung auf das Apollinische hin abgeben und gleichzeitig die Menschen im Leben festhalten, indem sie das Leben in Schönheit leben und rechtfertigen. Nietzsche bezeichnet das Reich der olympischen Götter als Mittelreich. Das besagt, daß vom apollinischen Griechen her gesehen die Olympier die Funktion haben, sich zwischen das Reich der Erscheinungen und die Entsetzlichkeiten des Daseins zu stellen. Sie sind die Grenzen zwischen den ti-

---

Fall handelt es sich aber um ein aus unbewußter Natur entspringendes Geschehen, das sich ohne das Dazutun des menschlichen Bewußtseins sogar gelegentlich gegen dasselbe durchsetzt und sich eine Form und Wirkung eigenwillig erzwingt“. Die Parallele zu Nietzsches Auffassung vom apollinischen Kunstwerk als einem Phänomen, das seinen Grund in der Natur oder im Willen hat, und der Jungschen, die als den tragenden Grund des Kunstwerks die „unbewußte Natur“ bezeichnet, ist unverkennbar, ähnlich ist in beiden Theorien die Stellung des menschlichen Bewußtseins. Die angeführten Stellen finden sich bei C. G. Jung, „Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk“, S. 58/59.

11 I, 30/31.

tanischen, grausamen Mächten der Natur und der Welt der Individuationen und wehren jeden Einbruch der Natur in die Sphäre des apollinischen Scheines ab.

Bei dieser Bewertung der Natur als etwas Schrecklichem, Grausamem und Barbarischem muß der Ort berücksichtigt werden, von dem aus die Natur so bewertet wird. Für denjenigen, der in der Welt des Maßes, der Begrenzung und der Zahl lebt und dem gerade diese Welt als das Erstrebenswerte und Sicherungsbedürftige erscheint, für den die Schönheit der Welt notwendig ist, muß alles, was nicht dem Prinzipe des Maßes, der Zahl, der Begrenzung unterworfen ist, das Schreckliche schlechthin bedeuten: denn jede Hingabe an das Unmäßige ist jetzt identisch mit Vernichtung der apollinischen Welt. Deshalb klammert sich das apollinische Griechentum an die olympischen Götter und vergöttlicht in ihnen die Individuation. Demselben Prinzip der Sicherung der apollinischen Welt dient die apollinische Ethik. „Und so läuft neben der ästhetischen Nothwendigkeit der Schönheit die Forderung des „Erkenne dich selbst!“ und des „Nicht zu viel!“ her, während Selbstüberhebung und Übermaß als die eigentlich feindseligen Dämonen der nicht-apollinischen Sphäre, daher als Eigenschaften der vor-apollinischen Welt d. h. der Barbarenwelt erachtet wurden. Wegen seiner titanenhaften Liebe zu den Menschen mußte Prometheus von den Geiern zerrissen werden, seiner übermäßigen Weisheit halber, die das Räthsel der Sphinx löste, mußte Ödipus in einen verwirrenden Strudel von Unthaten stürzen: so interpretirte der delphische Gott die griechische Vergangenheit“ [12].

Genau so wie Apollo den Prometheus- und Ödipusmythus interpretiert, genau so interpretiert das apollinische Griechentum die Natur. Hier also handelt es sich um Interpretation. Alles, was das Apollinische bedroht, ist grausam, schrecklich, entsetzlich. Und unter diese Kategorien fallen sowohl die Natur, als auch die Barbaren, die Titanen, und das Dionysische. Das Dionysische also, das nach Nietzsche an sich rauschhaft und lustvoll ist, auch das Dionysische ist für den apollinischen Griechen schrecklich, und selbst die Kunstformen des Dionysischen, Musik und Dithyrambus, erhalten diesen Charakter.

Um das über die apollinische Kunst und das Apollinische selbst Gesagte zusammenfassend zu wiederholen: der apollinische Naturtrieb produziert die Welt der Erscheinungen und die Welt der Menschen; diese schaffen die apollinischen Künste, Plastik und Epik und die olympischen Götter. Dadurch dienen sie in zweifacher Weise dem Willen: einmal, indem sie seinem apollinischen Triebe entgegenkommen und ihm zur Erlösung im Anschauen des höchsten künstlerischen Scheines verhelfen, zweitens, indem sie sich selbst durch die Erzeugung der apollinischen Kunstwelt am Leben erhalten. Im Grunde

[12] I, 36.

aber sind die apollinischen Künste nicht etwas vom Menschen Gemachtes und haben nicht in ihm seinen letzten Grund, sondern der Wille bedient sich des Künstlers als seines Werkzeugs. Für den apollinischen Menschen bedeutet Alles, was nicht dem Prinzip von Maß, Zahl und Grenze unterworfen ist, Schrecklichkeit und Grausamkeit, welche Ansicht für das Individuum dadurch tief berechtigt ist, als der Wille, dem dionysischen Triebe folgend, das Streben hat, die Welt der Individuationen zu vernichten, in welcher Vernichtung seine höchste Lust besteht. Um dieser Erkenntnis von der Gefährdung und Bedrohung der Individualexistenz zu entgehen, erzeugt und bejaht der Mensch die apollinische Kunstwelt. Denn: „Die Formen zu sehen — ist das Mittel, über das fortwährende Leiden des Triebes hinwegzukommen“ [13]. Damit aber der Mensch die Formen sehe, schafft der apollinische Trieb — das menschliche Auge. „Zuletzt muß er die Construktion des Auges veranlaßt haben“ [14].

Damit haben wir die ganze Weite des Apollinischen, das als Naturtrieb die gesamte Welt der Erscheinungen erschafft, umschrieben. Als seine höchsten Erzeugnisse fungieren Traum, Plastik, Epik und die olympischen Götter. „Der apollinische Homer ist nur der Fortsetzer jenes allgemein menschlichen Kunstprocesses, dem wir die Individuation verdanken“ [15].

Diesen apollinischen Künsten stehen die dionysischen Künste gegenüber, von denen es, streng genommen, nur eine einzige gibt, die Musik, während Lyrik und Dithyrambus mit apollinischen Elementen durchsetzt sind. Die dionysische Kunst ist Musik und wo von dionysischer Kunst sonst noch gesprochen wird, ist sie es nur, insofern und so weit das musikalische Moment das apollinische überwiegt.

Zwar gibt es bei den Griechen eine Musik apollinischen Charakters, doch diese ist im Grunde keine Musik. „Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Tönen, aber in nur angedeuteten Tönen, wie sie der Kithara zu eigen sind. Behutsam ist gerade d a s Element als unapollinisch ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie“ [16].

Waren die apollinischen Künste gänzlich Schein und durchaus auf die Erscheinungen bezogen, indem sie von den Menschen ausgingen und zum Vorwurf Erscheinungen und Bilder hatten, war gerade das Bild und dessen Darstellung die Aufgabe der plastischen und epischen Kunst, und wehrten diese Künste sich entschieden gegen das Eindringen der dionysischen oder natürlichen Gewalten, so ist der

[13] IX, 289.
[14] IX, 289.
[15] IX, 289.
[16] I, 28.

Lebensnerv der Musik gerade die Bezogenheit auf den Willen. Die Musik ist ihrem ganzen Sein nach unbildlich, wenn sie auch von Nietzsche „Abbild des Willens selbst“[17] genannt wird. Doch bedeutet hier das Wort: Abbild etwas von dem sonstigen Begriff Bild, wie er in der Sphäre des Apollinischen statthat, verschiedenes.

Nietzsche schließt sich in der Interpretation der Musik fast gänzlich der Schopenhauerischen Deutung an, teilt jedoch nicht dessen Voraussetzungen. Wie für Schopenhauer, den Nietzsche zu diesem Punkte ausführlich zitiert, ist auch ihm die Musik „darin von allen anderen Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung . . . sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt“[18]. Sie ist die „eigentliche Idee der Welt“[19], die „unmittelbare Idee dieses Lebens“[20].

Der dionysische Künstler, der Musiker also, ist „gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, Eins geworden und producirt das Abbild dieses Ur-Einen als Musik, wenn anders diese mit Recht eine Wiederholung der Welt und ein zweiter Abguß derselben genannt worden ist“[21]. Er ist „ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Ur-Widerklang desselben“[22].

Wird hier die Musik als Abbild des Urschmerzes verstanden, so heißt es an anderer Stelle, daß sie zu „trunkener Begeisterung“[23] hinreiße. Aus dem Geiste der Musik „verstehen wir eine Freude an der Vernichtung des Individuums“[24]. Die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen. Aus der Musik redet die Natur mit ihrer wahren unverstellten Stimme: „Seid, wie ich bin! Unter dem unaufhörlichen Wechsel der Erscheinungen die ewig schöpferische, ewig zum Dasein zwingende, an diesem Erscheinungswechsel sich ewig befriedigende Urmutter“[25].

Bei dem Begriff der dionysischen Kunst, der Musik, begegnen uns in gleicher Weise die Schwierigkeiten und Widersprüche, die wir im Begriffe der Natur (als Ur-Eines und als dionysischer Wille) antreffen. Diese Schwierigkeiten sind nicht zufällig, sondern mit dem Charakter der Musik, als dem unmittelbaren Abbild des Willens gegeben. Dieselbe Problematik des Willens muß notwendig in der Musik

---

[17] I, 111.
[18] I, 113.
[19] I, 152.
[20] I, 116.
[21] I, 40.
[22] I, 41.
[23] I, 47.
[24] I, 116.
[25] I, 116, 117.

wiedererscheinen, denn die Musik ist unmittelbare Erscheinung des Willens. Auch hier müssen wir zwei Seiten unterscheiden: einmal, die Musik als unmittelbares Abbild der Urlust, welche Stufe dem dionysischen Willen entspricht; dann die Musik als unmittelbare Erscheinung des Ur-Schmerzes, des Ur-Einen.

Wir können also unterscheiden: erstens das Dionysische, als den Trieb der Natur zum Rausche und zur unaufhörlichen Lust, zweitens: die dionysische Kunst, die Musik, als unmittelbare Erscheinung des Willens in seiner doppelten Bedeutung: für den dionysischen Menschen als Urlust, für den apollinischen Menschen [26] als Urschmerz. Dazu kommt drittens: die Deutung der Musik als unmittelbare Erscheinung des Urwiderspruchs und Urgegensatzes, welche Deutung nicht mehr die Musik allein, sondern diese in Verbindung mit apollinischen Elementen, die die Musik selbst produziert, zum Vorwurf hat.

Der dionysische Zustand, solange er dauert, enthält nach Nietzsche in sich ein lethargisches Element. Dieses Vergessen scheidet die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeiten von einander, so daß die alltägliche Welt der Vergessenheit anheimfällt und nur die dionysische Aktualität besitzt. Taucht der Mensch aus der dionysischen Wirklichkeit wieder empor in die Alltäglichkeit, so empfindet er diese als schal und sinnlos. „In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben e r k a n n t, und es ekelt sie zu handeln, denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, daß ihnen zugemuthet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntnis tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion . . .“ [27].

Diese Interpretation des Hamlet ist die Illustration zu der Verschiedenartigkeit der Deutung des Dionysischen und der Musik. So-

[26] Das Gegensatzpaar „Apollinischer Mensch“ und „Dionysischer Mensch“, das wir hier anwenden, bedeutet im Sinne Nietzsches nicht, daß es sich um zwei verschiedene Menschentypen handelt, sondern besagt so viel, wie „der Mensch in der Situation als Individuum“ und „der Mensch in der Situation als ekstatisches Wesen“. Beides sind Möglichkeiten des Menschseins und sind in jedem künstlerischen Menschen vorhanden, ja erfordern einander. Auf ihrem Vorhandensein gründet überhaupt die Möglichkeit der Lyrik und der Tragödie, man kann sogar sagen, daß die apollinische Kunst ständig die Möglichkeit des Eingehens in den dionysischen Zustand voraussetzt und auf diesem Boden erst möglich wird. Wenn Nietzsche den Menschen als „Menschwerdung der Dissonanz“ versteht, dann meint er, daß beides: Dionysisches und Apollinisches im Menschen zugegen ist. Will man schon von Menschentypen reden, dann höchstens nur in der Unterscheidung von „künstlerischem“ und „sokratischem“ Menschen. Dionysischer und apollinischer Mensch dagegen sind keine Menschentypen, die einander ausschlössen.

[27] I, 55/56.

lange der Mensch sich im dionysischen Zustande befindet, befindet er sich im Zustande der Verzückung. Er erlebt den Willen als lustvoll. Tritt aber die Alltäglichkeit wieder ins Bewußtsein, d. h. gerät der Mensch in die Welt der Erscheinungen und klingt bei ihm die Erkenntnis von dem wahren Wesen der Welt nach, dann erscheint ihm der Wille, als die ständige Bedrohung seiner Existenz, und seine eigene Existenz als entsetzlich und absurd. Jetzt erfährt der Mensch sich selbst als zufällig und beliebig gegenüber der dionysischen Gewalt der Natur, die ihn vernichten und zerschlagen will. Sein Dasein hat in sich keinen Bestand und keinen Sinn, höchstens den, zertrümmert zu werden. Was er tut und tun kann, ist gleichgültig für den Willen und für die eigene Existenz. Dieser „Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen . . . In der Bewußtheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche und Absurde des Seins, jetzt versteht er das Symbolische im Schicksal der Ophelia, jetzt erkennt er die Weisheit des Waldgottes Silen: es ekelt ihn“ [28].

Dieser Ekel birgt für den Willen die Gefahr, daß der Mensch sich nach einem Reiche der Willenlosigkeit sehnt und dieses anstrebt, indem er den Willen buddhistisch verneint. „Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben läßt“ [29].

Damit ist die Funktion umschrieben, die die dionysische und die apollinische Kunst, als getrennte, im Dienste des Willens für den Menschen haben. Die Musik führt ihn hinunter zur Lust des Willens, und wenn der Mensch aus dieser auftaucht und die Schalheit und Nüchternheit des Tages empfindet, welche Empfindung zur Verurteilung des Lebens führen kann, erscheinen die apollinischen Künste, Plastik und Epik und ihr unsterblicher Vorwurf, die olympischen Götter, welche in ewiger Schönheit leben: „So rechtfertigen die Götter das Menschenleben, indem sie es selbst leben — die allein genügende Theodicee!“ [30].

Am nächsten verwandt mit der Musik und ihre Fortsetzerin ist die Lyrik. Der Lyriker galt im Griechentum als verwandt, ja als identisch mit dem Musiker. Das Problem für Nietzsche ist, wieso der Lyriker, der gleichzeitig dionysischer Künstler ist, als solcher dennoch „Ich“ sagen, also scheinbar eine apollinische Form wählen kann, nämlich die, von sich als Individuum zu sprechen. Die Antwort auf diese Frage ist die Lösung des Problems der Lyrik.

---

[28] I, 56.
[29] I, 56.
[30] I, 32.

Als Typus des Lyrikers gilt Nietzsche Archilochus, der von den Griechen als das große Gegenbild zu Homer gesehen wurde. In ihm kommt die ganze Leidenschaftlichkeit des „Ich“ zu Wort. Die neuere Ästhetik hat Archilochus als den ersten „subjektiven“ Dichter verstanden und ihn Homer als dem großen „objektiven“ Dichter entgegengesetzt. Um zur Klärung des Phänomens der Lyrik zu gelangen, d. h. um die Frage zu beantworten, wer oder was denn als dieses „Ich“ in den Gedichten des Archilochus figuriert, greift Nietzsche auf die psychologischen Beobachtungen zurück, die Schiller über den Prozeß des dichterischen Schaffens gemacht hat.

„Die Empfindung“, sagt Schiller, „ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musicalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee“ [31]. Diese Erfahrung, zusammengehalten mit der These der Griechen, daß Lyriker und Musiker identisch seien, führt zu folgender Erklärung des Lyrikers: „Er ist zuerst als dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, Eins geworden und producirt das Abbild dieses Ur-Einen als Musik, wenn anders diese mit Recht eine Wiederholung der Welt und ein zweiter Abguß derselben genannt worden ist; jetzt aber wird diese Musik ihm wieder wie in einem gleichnisartigen Traumbilde, unter der apollinischen Traumeinwirkung sichtbar“ [32]. Mit diesem zweiten Schritt, der zweiten Spiegelung des Willens ist der Lyriker, der im vorigen Stadium allein Musiker war, fertig. Im dionysischen Zustande aber hat der Lyriker seine Individualität, seine Subjektivität verloren, er ist eins geworden mit dem Ur-Einen. Redet er noch in der Ichform, so tönt dieses „Ich“ aus dem Abgrunde des Seins. Archilochus, der seiner Verachtung und seiner leidenschaftlichen Liebe zu den Töchtern des Lykambes Ausdruck gibt, spricht nicht mehr von seiner alleinigen, ihm allein zugehörenden Leidenschaft: „wir sehen Dionysus und die Mänaden, wir sehen den berauschten Schwärmer Archilochus zum Schlafe niedergesunken — wie ihn uns Euripides in den Bacchen beschreibt, den Schlaf auf hoher Alpentrift, in der Mittagssonne — und jetzt tritt Apollo an ihn heran und berührt ihn mit dem Lorbeer. Die dionysisch-musikalische Verzauberung des Schläfers sprüht jetzt gleichsam Bilderfunken um sich, lyrische Gedichte, die in ihrer höchsten Entfaltung Tragödien und dramatische Dithyramben heißen“ [33].

Diese Bilderfunken und Gleichnisse, die sich dem lyrischen Dichter aufdrängen, bilden seine Welt; gegen eine jede andere ist er abgeschlossen. Diese Welt aber bewegt er, es sind seine Visionen, er ist ihr Mittelpunkt, „weshalb er als bewegender Mittelpunkt jener Welt

---

[31] I, 40.
[32] I, 40.
[33] I, 41.

„Ich“ sagen darf“[34]. Aber dieses „Ich“ ist nicht der empirische Mensch Archilochus, sondern ist die „einzige überhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit“[35]. Mit dem dionysischen Genius Archilochus ist eine apollinische Veränderung vor sich gegangen: aus der Gier des Willens, der Bewegtheit und Willensbestimmtheit der Musik, ist er die „wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit“ geworden, die befreit ist von aller Ruhelosigkeit und drängenden Begierde des Willens, er ist die platonische Idee[36] des „Ich“ geworden. Dieser Umschlag (der berauschte — der schlafende Archilochus) konstituiert den Lyriker, für den die dionysische Erregtheit und Einswerdung das notwendige Sprungbrett abgibt.

Dieser platonischen Idee des „Ich“ erscheinen die Bilder und unter ihnen auch der empirische Mensch Archilochus mit seinen individuellen Leidenschaften und Willensregungen. Der Mensch Archilochus ist nur eine Gelegenheit für das „In-Erscheinung-Treten“ des Willens selbst. Der Mensch Archilochus ist der Nicht-Genius. Wenn nun dieser Nicht-Genius „Ich“ sagt, so ist es nicht dasselbe „Ich“ des lyrischen Genius Archilochus, sondern das beschränkte, der Vision zugehörige Ich des Menschen. „In Wahrheit ist Archilochus, der leidenschaftlich entbrannte, liebende und hassende Mensch, nur eine Vision des Genius, der bereits nicht mehr Archilochus, sondern Weltgenius ist, und der seinen Urschmerz in jenem Gleichnisse vom Menschen Archilochus symbolisch ausspricht: während jener subjectiv wollende und begehrende Mensch Archilochus überhaupt nie und nimmer Dichter sein kann“[37].

Wir haben für das Problem der Lyrik also zu unterscheiden zwischen dem lyrischen Genius Archilochus, der im Grunde nicht mehr Archilochus, sondern Weltgenius geworden ist, von dem alle Besonderheiten, individuelle Merkmale, Vorname und Nachname abgefallen sind und den wir nur uneigentlich mit „Archilochus“ bezeichnen, und wir haben zu unterscheiden zwischen dem empirischen Menschen Archilochus, der für den Weltgenius nichts Anderes als eins unter vielen möglichen visionären Bildern ist, welches fehlen und welches zugegen sein kann. Der Mensch Archilochus ist im Grunde beliebig auswechsel-

---

[34] I, 42.

[35] ebd.

[36] Nietzsche gebraucht den Terminus „platonische Idee des „Ich“ nicht, aber, da der Zustand des Lyrikers nicht „Wille“ und nicht Erscheinung, sondern reine „Apollinität“ ist, muß notwendig eine Zwischenform da sein, die Nietzsche als „die einzige überhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit“ bezeichnet, mit Charakteren also, die genau den platonischen Ideen zukommen, weshalb wir als Hinweis zum Verständnis dieses Ichbegriffs das Wort von der „platonischen Idee des Ich“ gebrauchen.

[37] I, 42.

bar, deshalb ist sein „Ich", seine „Subjektivität", zufällig, sein „Ich" bezeichnet allein eine Stelle in der visionären Traumwelt und ist vor keiner anderen ausgezeichnet. „Es ist aber garnicht nötig, daß der Lyriker gerade nur das Phänomen des Menschen Archilochus vor sich sieht als Wiederschein des ewigen Seins; und die Tragödie beweist, wie weit sich die Visionswelt des Lyrikers von jenem allerdings zunächst stehenden Phänomen entfernen kann" [38].

Damit erledigt sich das Problem der „Subjektivität" des Lyrikers. Festzuhalten ist, daß im lyrischen Gedichte weder der Mensch Archilochus spricht, noch daß seine Leidenschaften oder Willensregungen letztlich thematisch sind, er bildet nur für den Willen eine Gelegenheit, bildhaft in Erscheinung zu treten und ist vor anderen Gelegenheiten nicht ausgezeichnet. Damit verliert er seinen Charakter als Subjekt, als welches ein Objekt erfordert und von diesem spezifisch unterschieden ist, denn in dem Gesamt der genialen Vision gibt es nur ein „Subjekt", den Genius, während in der Vision als Erzeugnis des Genius Alles gleichwertig und nur durch seinen Charakter, nämlich visionäres Bild zu sein, gekennzeichnet ist. Die „Subjektivität" aber des Genius ist nur ein Name, jedoch kein Sachverhalt, denn für den lyrischen Genius gibt es nichts außer ihm selbst. Die Bilder, Gleichnisse, Erscheinungen sind immer er selbst, „denn in jenem Zustande ist er wunderbarer Weise, dem unheimlichen Bild des Mährchens gleich, das die Augen drehen und sich selber anschauen kann; jetzt ist er zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer" [39]. —

Das Verdienst, der erste Lyriker gewesen zu sein, teilt Archilochus mit dem anderen, das Volkslied in die Literatur eingeführt zu haben. In diesen seinen beiden Leistungen stellt er den genauen Gegensatz zu Homer dar, denn ist für den Epiker die Achse seines Dichtens und Schaffens Anschaulichkeit und Bildhaftigkeit, bleibt für ihn die erste und letzte Aufgabe die Erzeugung des schönen Scheins, so ist für den Lyriker und für das Volkslied das primäre die Musik. Für das Volkslied ist die Melodie das Erste und Allgemeine, als Zweites und Besonderes kommt die Poesie, das Wort hinzu — eine Auffassung, die sich bestätigt durch den Strophencharakter des Volksliedes. Das Volkslied ist zunächst nichts anderes als „musicalischer Weltspiegel, als ursprüngliche Melodie, die sich jetzt eine parallele Traumerscheinung sucht, und diese in der Dichtung ausspricht" [40].

Und zwar gebiert die Melodie immer wieder einen neuen Text; diese neuen Texte ergeben die verschiedenen Strophen. Die Strophik des Volksliedes ist nichts Anderes als die wiederholte Entladung der Melodie in Worten. „Wer eine Sammlung von Volksliedern, z. B.

---

[38] I, 43.
[39] I, 45.
[40] I, 46.

des „Knaben Wunderhorn" auf diese Theorie hin ansieht, der wird unzählige Beispiele finden, wie die fortwährend gebärende Melodie Bilderfunken um sich aussprüht: die in ihrer Buntheit ihrem jähen Wechsel, ja ihrem tollen Sichüberstürzen eine dem epischen Scheine und seinem ruhigen Fortströmen wildfremde Kraft offenbaren" [41].

Abgesehen davon, daß man diese wildfremde Kraft im Allgemeinen als dionysisch gegenüber der apollinischen Ruhe fassen könnte, erklärt sich im Einzelnen diese Fremdheit daraus, daß die Sprache der Epik sich bemüht die Erscheinungs- und Bildwelt, die Sprache des Volksliedes dagegen die Musikwelt nachzuahmen. „Hiermit haben wir das einzig mögliche Verhältnis zwischen Poesie und Musik, Wort und Ton bezeichnet: das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich" [42].

Dieses Phänomen, daß die Musik durch Worte nachgeahmt wird, ist eine bekannte Tatsache, z. B. erleben wir, wie eine Symphonie Beethovens die Zuhörer dazu verführt, in Bildern zu reden. Ähnliches liegt vor in der von Beethoven für die VI. Symphonie gewählten Bezeichnung „Pastorale" und in den Satzüberschriften „Scene am Bach" oder „Lustiges Zusammensein der Landleute", welche Bezeichnungen nach Nietzsche keineswegs darauf hinweisen, daß sich Beethoven bemühte, durch die Musik diese Vorgänge abzubilden oder nachzuahmen, sondern vielmehr: diese Bezeichnungen sind „ebenfalls nur gleichnißartige, aus der Musik geborene Vorstellungen . . ." [43].

Ähnlich nun wie beim Volksliede verhält es sich beim lyrischen Gedicht, das wir als „nachahmende Effulguration der Musik in Bildern und Begriffen betrachten . . .", „als was", fragt Nietzsche, „erscheint die Musik im Spiegel der Bildlichkeit der Begriffe" [44]. Die Antwort, die er gibt lautet, d a ß s i e a l s W i l l e e r s c h e i n e!

Die Seiten 48 und 49 der „Geburt der Tragödie" fassen nun noch einmal das Phänomen der Lyrik in einigen konzentrierten Sätzen zusammen, die wir hier folgen lassen, indem wir sie gleichzeitig kommentieren, weil sie für die Einsicht in die ästhetische Theorie Nietzsches wichtig sind: „S i e (die Musik) e r s c h e i n t a l s W i l l e, das Wort im Schopenhauerischen Sinne genommen, d. h. als Gegensatz der ästhetischen, rein beschaulichen willenlosen Stimmung. Hier unterscheide man nun so scharf als möglich den Begriff des Wesens von dem der Erscheinung: denn die Musik kann, ihrem Wesen nach, unmöglich Wille sein, weil sie als solcher gänzlich aus dem Bereich der Kunst zu bannen wäre —, denn der Wille ist das an sich Unästhetische —; aber sie erscheint als Wille". Dieser Satz „Hier unter-

[41] I, 46.
[42] I, 47.
[43] I, 48.
[44] I, 48.

scheide man . . .", mit dem Appell an die kritischen Fähigkeiten des Lesers muß stutzig machen, besonders bei einer Sache, die bislang völlig unproblematisch war, denn die Musik war definiert worden als Abbild des Willens und im übrigen stand es von vorne herein fest, daß Kunst niemals Wille selbst sein könne, sondern nur Niederschlag der Kunsttriebe der Natur. Es steht ein anderes Problem dahinter, nämlich die Forderung, die These von der „zweiten Spiegelung der Welt", die vom Künstler absieht, zusammenzubringen mit der These, daß in der Lyrik der Weltgenius „seinen Urschmerz in jenem Gleichnisse vom Menschen Archilochus symbolisch ausspricht". Diese beiden Behauptungen, wörtlich verstanden, schließen einander zunächst aus, denn: entweder ist die Lyrik die zweite Spiegelung des Willens, die durch die Musik vermittelt wird oder sie ist Symbol des genialen Urschmerzes. Diese doppelte Struktur der Lyrik, die man aus verschiedenen Betrachtungsarten erklären könnte, sieht folgendermaßen aus: 1. Die unterste Stufe ist Wille, darauf folgt die Musik als Erscheinung des Willens, auf dieser erhebt sich als Spiegelung der Musik, als Nachahmung der Musik oder als zweite Spiegelung des Willens die lyrische Dichtung, die 2. Struktur, die den Künstler im Gegensatz zur vorigen berücksichtigt, ist die: zunächst ist der Künstler dem dionysischen Zustande, dem Rausche hingegeben, in dem er seine Individualität verliert; es setzt darauf der Umschlag des mit dem Ur-Einen identisch gewordenen Dionysikers in die platonische Idee des Ich ein, und schließlich produziert dieses Ich, der Weltgenius, seinen Urschmerz in der Bilder- und Gleichniswelt des lyrischen Gedichtes. Wo aber bleibt bei der letzten Interpretation die Musik?

Bei der ersten Deutung der Lyrik war ihr Subjekt die dionysische Kunst, die Musik, bei der zweiten die platonische Idee des Ich, um beide zu vereinigen, schiebt jetzt Nietzsche zwischen die „ewige", im Grunde der Dinge ruhende Ichheit und die Gleichniswelt der Dichtung als Medium die Musik ein, indem er sagt: was der apollini-Genius in dem Bilde der Leidenschaften des Archilochus sichtbar macht, ist zwar der Urschmerz, aber diesen erlebt er nicht selbst, da er die apollinische Idee des Ich ist, sondern er erhält ihn vermittelt durch die Musik und nur diese, als Erscheinung des Willens ist es, die für ihn das Material der Deutung in Bildern abgibt. Deshalb also: um Musik und platonische Idee des Ich zusammenzubringen, folgt der Appell an die kritischen Fähigkeiten des Lesers, der im Grunde kein Appell ist, sondern die Lösung des Phänomens der Lyrik enthält.

Der folgende Satz: „Denn um ihre Erscheinung in Bildern auszudrücken, braucht der Lyriker alle Regungen der Leidenschaft, vom Flüstern der Neigung bis zum Grollen des Wahnsinns; unter dem Triebe, in apollinischen Gleichnissen von der Musik zu reden, versteht er die ganze Natur und sich in ihr nur als das ewig Wollende, Begehrende, Sehnende". — Dieser Satz beweist nicht, was er beweisen müßte, nämlich die These, das die Musik im lyrischen Gedichte als

Wille erscheine, er beweist, daß die Musik als W i l l e erscheine, ein Beweis, der sich erübrigt, da die Musik nicht anders erscheinen kann als so wie sie selbst ist, nämlich als „Abbild des Willens".

In diesen beiden Sätzen entschied sich für Nietzsche die Lösung des Problems der Lyrik, in ihnen ist die lyrische Theorie, wenn auch nicht ausgesprochen, so doch latent vorhanden. Legen wir den folgenden Sätzen unsere Deutung zugrunde, dann enthalten sie nichts Mißverständliches oder Problematisches mehr. Nietzsche fährt fort: „Insofern er (der Lyriker) aber die Musik in Bildern deutet, ruht er selbst in der stillen Meeresruhe der apollinischen Betrachtung, so sehr auch alles, was er durch das Medium der Musik anschaut, um ihn herum in drängender und kreisender Bewegung ist, ja wenn er sich selbst durch dasselbe Medium erblickt, so zeigt sich ihm sein eigenes Bild im Zustande des unbefriedigten Gefühls: sein eigenes Wollen, Sehnen, Stöhnen, Jauchzen ist ihm ein Gleichniß, mit dem er die Musik sich deutet. Dies ist das Phänomen des Lyrikers: als apollinischer Genius interpretirt er die Musik durch das Bild des Willens, während er selbst völlig losgelöst von der Gier des Willens, reines ungetrübtes Sonnenauge ist".

Mit dieser Interpretation der Lyrik hat sich Nietzsche den Weg zu dem künstlerischen Phänomen, das ihn zentral anging und das er in den Mittelpunkt seiner Schrift stellte, geebnet: den Weg zur attischen Tragödie. Er bezeichnet den Ursprung der griechischen Tragödie als ein Labyrinth [45]. Um in diesem Labyrinth die Orientierung nicht zu verlieren, war ein Eingehen auf die verschiedenen Formen des Apollinischen und Dionysischen notwendig, weil alle diese Kunstprinzipien und ihre mannigfachen Gestaltungen in das Netz der Tragödie eingesponnen sind und diese erst ihre volle Bedeutung entfalten und verständlich werden kann in Hinsicht auf die sie konstituierenden Elemente. Die Tragödie, so sagt Nietzsche am Anfang der „Geburt der Tragödie" sei „durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen Willens" [46] entstanden und stelle die Vereinigung und Versöhnung der beiden einander feindlichen Kunsttriebe dar. Die Beschreibung dieses Wunderaktes ist die Aufgabe der Theorie der Tragödie, die Nietzsche in zwei großen Anläufen deutlich zu machen unternimmt.

Zu den bisher erörterten Kunstprinzipien kommen drei weitere hinzu: der Chor, der Held und der Mythus, die alle in der Tragödie ihren legitimen Ort haben.

Die Tragödie sei aus dem tragischen Chore entstanden, sagt uns die Überlieferung. Wenn wir die Tragödie verstehen wollen, so ist es zunächst und vor allem Anderen wichtig, uns den Chor, als das

[45] I, 50.
[46] I, 19/20.

eigentliche Urdrama, seiner Struktur und Aufgabe nach nahezubringen. Was also ist der tragische Chor? Nietzsche lehnt zwei Auffassungen vom Chore ausdrücklich ab, während er die dritte beschränkt gelten läßt. Beim Chore handelt es sich keinesfalls darum, daß er das Volk gegenüber der fürstlichen Region der Scene vertrete. Nichts liege dem religiösen Ursprunge der Tragödie ferner als politische Pragmatik. Bei dem Chore handle es sich keineswegs um eine „constitutionelle Volksvertretung“ [47].

Gleichfalls abgelehnt wird die A. W. Schlegelsche Auffassung, daß der Chor der „idealische Zuschauer“ sei. Wie kann etwas, fragt Nietzsche, was ursprünglich allein die Tragödie bildete, überhaupt „Zuschauer“ sein? Der Begriff des „Zuschauers“ setzt voraus, daß etwas da ist, was angeschaut wird; solange aber der Chor das einzige Element der Tragödie ist, solange es nichts gibt, was angeschaut wird, solange bleibt der Begriff des „Zuschauers“ sinnlos. „ . . . der Chor an sich, ohne Bühne, also die primitive Gestalt der Tragödie und jener Chor idealischer Zuschauer vertragen sich nicht mit einander. Was wäre das für eine Kunstgattung, die aus dem Begriff des Zuschauers herausgezogen wäre, als deren eigentliche Form der „Zuschauer an sich“ zu gelten hätte. Der Zuschauer ohne Schauspiel ist ein widersinniger Begriff“ [48].

Anders verhält es sich mit der dritten Interpretation des Chores, die Nietzsche berücksichtigt, mit der Interpretation Schillers. Dieser betrachtete den Chor als eine lebendige Mauer, „die die Tragödie um sich herum zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren“ [49]. Diese Einsicht Schillers teilt Nietzsche. Es ist richtig, die Tragödie spielt in einer anderen Sphäre als in der alltäglichen Wirklichkeit. Der Boden, auf dem der Chor der ursprünglichen Tragödie zu wandeln pflegte, ist ein Boden „hoch emporgehoben über die wirkliche Wandelbahn der Sterblichen“ [50]. Die Choreuten sind zunächst fingierte Naturwesen, die sich in einem fingierten Naturzustande befinden. Doch ist diese Welt des Chores von der Tragödie „keine willkürlich zwischen Himmel und Erde hineinphantasirte Welt“, vielmehr ist sie eine Welt „von gleicher Realität und Glaubwürdigkeit, wie sie der Olymp sammt seinen Insassen für den gläubigen Hellenen besaß. Der Satyr als der dionysische Choreut lebt in einer religiös zugestandenen Wirklichkeit unter der Sanction des Mythus und des Kultus“ [51]. Aber diese Wirklichkeit der Satyrn ist eine andere als die der Olympier, wenn auch beide darin ihr Gemeinsames haben, daß sie

---

[47] I, 51.
[48] I, 52.
[49] I, 53.
[50] I, 54.
[51] I, 54.

Mittelwelten sind. Während jedoch die olympischen Götter den Menschen vor dem Andrang der titanischen Mächte schützen und in diesem Sinne das Fundament einer apollinischen Kultur abgeben, sind die Choreuten zwischen die Alltäglichkeit und die Tragödie gestellt. Wie das Tageslicht den Lampenschein, so hebt der Chor die staatlichen und gesellschaftlichen Bildungen, die Klüfte zwischen Mensch und Mensch auf und macht einem übermächtigen Einheitsgefühl Platz, „welches an das Herz der Natur zurückführt“ [52]. In seiner Existenz spricht sich die Erkenntnis aus, die im Verlauf der Tragödie zum metaphysischen Trost wird, „daß das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar, mächtig und lustvoll sei“ [53]. Der Satyrchor erscheint als Chor von Naturwesen, „die gleichsam hinter aller Civilisation unvertilgbar leben und trotz allem Wechsel der Generationen und der Völkergeschichte ewig dieselben bleiben“ [54].

Der Chor der Tragödie ist aus dem Satyrchor entstanden. „Die spätere Constitution des Tragödienchors ist die künstlerische Nachahmung jenes natürlichen Phänomens“ [55]. Zunächst ist der Satyrchor jene schwärmende und trunkene Schar der Dionysusdiener, die die Träger des dionysischen Dithyrambus sind. Als solche sind sie „das Urbild des Menschen, der Ausdruck seiner höchsten und stärksten Regungen, als begeisterter Schwärmer, den die Nähe des Gottes entzückt, als mitleidender Genosse, in dem sich das Leiden des Gottes wiederholt, als Weisheitsverkünder aus der tiefsten Brust der Natur heraus, als Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur, die der Grieche gewöhnt ist, mit ehrfürchtigem Staunen zu betrachten“ [56]. Diese völlige Naturhaftigkeit ist das Charakteristikum des Satyrs. Er ist nicht mehr der Mensch eines bestimmten Berufes, einer bestimmten sozialen Stellung, sondern er ist eins geworden mit der Natur. In seiner Trunkenheit und seinem dionysischen Überschwange produziert er, genau so wie der lyrische Dichter, die Bilder- und Gleichniswelt des Dithyrambus. Auch in ihm wird der Wille zum Wort, stellt sich die Natur in Bildern und Visionen dar. Der Satyrchor ist das „Abbild der Natur und ihrer stärksten Triebe, ja Symbol derselben und zugleich Verkünder ihrer Weisheit und Kunst: Musiker, Dichter, Tänzer, Geisterseher in Einer Person“ [57].

Mit der Ausbildung der Tragödie nun wird diese Einheit in bestimmter Weise gelockert und die Funktionen, die hier in einer Person vereinigt waren, werden auf verschiedene Instanzen verteilt. Das erste, was in der ausgebildeten Tragödie begegnet, ist das Ausein-

[52] I, 55.
[53] I, 55.
[54] I, 55.
[55] I, 58.
[56] I, 57.
[57] I, 63.

anderfallen von Zuschauer und Chor. Doch dieses Auseinanderfallen deutet nicht auf zwei heterogene Elemente hin, sondern Chor und Zuschauer sind ein und dieselbe dionysisch erregte Masse. „Nur muß man sich immer gegenwärtig halten, daß das Publicum der attischen Tragödie sich selbst im Chore der Orchestra wiederfand, daß es im Grunde keinen Gegensatz von Publicum und Chor gab: denn Alles ist nur ein großer erhabener Chor von tanzenden und singenden Satyrn oder von solchen, welche sich durch diese Satyrn repräsentiren lassen“ [58]. Der Chor der Tragödie ist eine „Selbstbespiegelung“ des dionysischen Menschen [59]. Mit dieser Differenzierung ist die Grundform der attischen Tragödie gegeben. Hinzu kommt die Welt der Bühne, die gegenüber den Zuschauern und dem Chore eine relative Selbständigkeit besitzt. Aber auch die Welt der Bühne hat ihren Ursprung im Chore. „Der Satyrchor ist zu allererst eine Vision der dionysischen Masse, wie wiederum die Welt der Bühne eine Vision dieses Satyrchores ist“ [60]. Diese dreifache Gestaffeltheit ist die ausgebildete Form der attischen Tragödie, ihre Elemente sind Zuschauer, Chor und Scene.

Alle diese Elemente aber ruhen auf dem Boden der Natur, die den tragenden Grund der Tragödie abgibt. Die Visionskraft, die in der Tragödie derart vollkommen und vielgestaltig ausgebildet ist, ist eine typische Eigenschaft des dionysischen Zustandes. Sie ist anzutreffen in der Lyrik, in der Visionswelt des lyrischen Genius, sie findet sich wieder im Dithyrambus und sie ist voll ausgebildet in der Tragödie. Im Grunde, so meint Nietzsche, ist sie das Urphänomen des Dichtens überhaupt, als welches die Fähigkeit ist, sich von Bildern und Gestalten umgeben zu sehen. „Im Grunde ist das ästhetische Phänomen einfach; man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen und immer fort von Geisterschaaren umringt zu leben, so ist man Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker“ [61].

Die dionysische Erregung vermag diese Visionskraft einer ganzen Masse mitzuteilen, so daß diese sich von Geisterscharen umringt sieht, mit welchen sie sich innerlich eins weiß. Das ist das dramatische Urphänomen, das sich auf höhere Stufe im Tragödienchor aktualisiert: „Sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen anderen Leib, in einen anderen Charakter eingegangen wäre“ [62]. Wenn Nietzsche diesen Prozeß als den Anfang der Entwicklung des Dramas bezeichnet, so meint er damit die Ungeteiltheit dieses Phänomens. Sobald aber eine Differenzie-

---

[58] I, 58/59.
[59] I, 59.
[60] I, 59.
[61] I, 60.
[62] I, 60/61.

rung in Publikum, Chor und Scene eintritt, ist die Tragödie, zum mindesten ihre Form, fertig, die noch einmal, wie folgt, beschrieben werden mag: Vorausgesetzt ist die dionysische Masse, die sich in ein Subjekt (Zuschauer) und ein Objekt (Chor) einer ersten Vision spaltet. Das Objekt dieser ersten Vision wird nun seinerseits zum Subjekt einer neuen Vision, deren Objekt die Welt der Bühne ist. „Nach dieser Erkenntnis haben wir die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von Neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet. Jene Chorpartien, mit denen die Tragödie durchflochten ist, sind also gewisser maaßen der Mutterschooß des ganzen sogenannten Dialogs, d. h. der gesammten Bühnenwelt, des eigentlichen Drama's. In mehreren auf einander folgenden Entladungen strahlt dieser Urgrund der Tragödie jene Vision des Drama's aus: die durchaus Traumerscheinung und insofern epischer Natur ist, andererseits aber, als Objektivation eines dionysischen Zustandes, nicht die apollinische Erlösung im Scheine, sondern im Gegentheil das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein darstellt. Somit ist das Drama die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen und dadurch wie durch eine ungeheure Kluft vom Epos abgeschieden“ [63].

Wir haben hier beim Phänomen der Tragödie im Grunde nichts wesentlich Anderes als beim Phänomen der Lyrik; nur daß bei der Lyrik dieser ganze Prozeß auf den einzelnen Lyriker beschränkt ist und eine reale Vergegenständlichung der verschiedenen Visionen nicht stattfindet. Während in der Tragödie der dionysische Zustand, die dionysische Verzauberung in den Zuschauern sichtbar wird, baut sich über diesem Grunde die Mittelwelt des Chores auf, dessen Vision nunmehr als Scene und Dialog erscheint.

So hat also die Rede vom Chore als der Mittelwelt einen zwiefachen Sinn: einmal Abwehr der schalen Alltäglichkeit für den dionysisch erregten Menschen zu bilden, zum Zweiten, visionäre Mitte zwischen Publikum und Scene zu sein. Er ist ferner als der Schauer der Vision seines H e r r n, des Gottes Dionysus, einmal d i e n e n d e r Chor, und er ist zum Anderen als dionysische Masse der höchste, „nämlich dionysischer Ausdruck der N a t u r und redet darum, wie diese in der Begeisterung Orakel- und Weisheitssprüche: als der m i t l e i d e n d e ist er zugleich der w e i s e, aus dem Herzen der Welt die Wahrheit verkündende“ [64].

Damit sind aber die Funktionen des Chores nicht erschöpft: neben die metaphysische und ästhetische tritt als dritte eine technische Aufgabe des Chors. Solange die Tragödie noch nicht voll entfaltet ist und der „einzige Mitwirkende“ allein der Chor ist, solange die Dreiheit: Zuschauer, Chor und Scene noch in einer Einheit beschlossen liegt,

[63] I, 61/62.
[64] I, 63.

ist der „eigentliche Bühnenheld und Mittelpunkt der Vision“ [65], der Gott Dionysus, nicht wahrhaft, sondern nur als visionäres Bild vorhanden. Sobald aber der Versuch gemacht wird, den Gott in seinen verschiedenen Gestaltungen, als Helden der Tragödie — denn stets handelt es sich beim Helden um Dionysus — auf der Bühne real zu zeigen, bekommt der Chor die Aufgabe, „die Stimmung der Zuhörer bis zu dem Grade dionysisch anzuregen, daß sie, wenn der tragische Held auf der Bühne erscheint, nicht den unförmlich maskirten Menschen sehen, sondern eine gleichsam aus ihrer eignen Verzückung geborene Visionsgestalt“ [66]. So wird der Chor der Anreiz dazu, daß der dionysisch erregte Zuschauer das ganze magisch vor seiner Seele zitternde Bild des Gottes auf jene maskirte Gestalt überträgt und ihre Realität gleichsam in eine geisterhafte Unwirklichkeit auflöst [67]. „Dies ist der apollinische Traumeszustand, in dem die Welt des Tages sich verschleiert und eine neue Welt deutlicher, verständlicher, ergreifender als jene und doch schattengleicher in fortwährendem Wechsel sich unserem Auge neu gebiert“ [68].

So sind die beiden fundamentalen Prinzipien in einem Kunstwerke vereinigt: das Dionysische und das Apollinische. Beide schlagen sich nieder in der Sprache, der Farbe, der Beweglichkeit und der Dynamik der Rede. Der Chor, als das dionysische Element der Tragödie spricht und redet in dionysischer Lyrik, während der Held Dionysus in apollinischer Klarheit die Worte setzt: „Die apollinischen Erscheinungen in denen sich Dionysus objectivirt, sind nicht mehr ein „ewiges Meer, ein wechselndes Weben, ein glühend Leben“, wie es die Musik des Chores ist, nicht mehr jene nur empfundenen, nicht zum Bilde verdichteten Kräfte, in denen der begeisterte Dionysusdiener die Nähe des Gottes spürt: jetzt spricht von der Scene aus die Deutlichkeit und Festigkeit der epischen Gestaltung zu ihnen, jetzt redet Dionysus nicht mehr durch Kräfte, sondern als epischer Held, fast mit der Sprache Homer's“ [69].

In der griechischen Tragödie bis auf Euripides handelt es sich bei dem Helden stets um Dionysus. Der tragische Held, heiße er Prometheus, Ödipus oder wie immer sonst, ist nur eine Maske des ursprünglichen Helden Dionysus. Er ist es, der in der Tragödie in einer Vielheit von Gestalten erscheint, der in der Maske der verschiedenen Helden auftritt, gleichsam verstrickt in das Netz des Einzelwillens. „So wie jetzt der erscheinende Gott redet und handelt, ähnelt er einem irrenden strebenden leidenden Individuum“ [70]. Daß er aber über-

---

[65] I, 63.
[66] I, 63.
[67] I, 64.
[68] I, 64.
[69] I, 64.
[70] I, 73.

haupt mit dieser epischen Bestimmtheit und Deutlichkeit erscheint, ist die Tat Apollos. Dieser deutet dem dionysischen Chore dessen Zustand durch die gleichnisartige Erscheinung der Bühne. Eben daß die Person der Bühne Gleichnis ist, macht ihren Charakter aus. In Wahrheit handelt es sich garnicht um das Leiden des einzelnen Helden, des Individuums, sondern dieser Held ist nur eine Maske, ein Repräsentant, ein Symbol des leidenden Dionysus der Mysterien, des die Leiden der Individuation an sich erfahrenden Gottes, „von dem wundervolle Mythen erzählen, wie er als Knabe von den Titanen zerstückelt worden sei und nun in diesem Zustande als Zagreus verehrt werde: wobei angedeutet wird, daß diese Zerstückelung, das eigentlich dionysische L e i d e n , gleich einer Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer sei, daß wir also den Zustand der Individuation als den Quell und Urgrund alles Leidens, als etwas an sich Verwerfliches zu betrachten hätten“ [71].

Der zerstückelte Gott hat die Doppelnatur eines grausamen verwilderten Dämons und eines milden, sanftmütigen Herrschers. Die erwartungsvolle Hoffnung der in die dionysischen Mysterien Eingeweihten ging auf die Beendigung dieses Zustandes und auf die Wiedergeburt des Dionysus, die nichts Anderes ist als die Hoffnung auf das Ende der Individuation. „In den eben angeführten Anschauungen haben wir bereits alle Bestandteile einer tiefsinnigen und pessimistischen Weltbetrachtung und zugleich damit die M y s t e r i e n - l e h r e d e r T r a g ö d i e zusammen: die Grunderkenntniß von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des übels, die Kunst als die freudige Hoffnung, daß der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit“ [72].

Diese Mysterienlehre ist der ewige Inhalt der Tragödie, der gegenüber die inhaltlich bestimmten Vorgänge auf der Bühne zur Illustration dienen. über ihr erhebt sich der Bau des tragischen Kunstwerks und von ihr als der Voraussetzung der Tragödie her erhalten die alten homerischen Mythen einen neuen Gehalt und einen neuen Sinn. „Die dionysische Wahrheit übernimmt das gesamte Bereich des Mythus als Symbolik i h r e r Erkenntnisse und spricht diese theils in dem öffentlichen Cultus der Tragödie, theils in den geheimen Begehungen dramatischer Mysterienfeste, aber immer unter der alten mythischen Hülle aus“ [73]. Diese Umwandlung der homerischen Mythen zu Vehikeln der dionysischen Erkenntnis ist die Leistung der Musik, welche in der Tragödie zu ihrer höchsten Entfaltung gelangt und die alten Mythen sich auf neue Weise interpretiert, so daß sie ihren apollinischen Gehalt verlieren und nunmehr zu Symbolen

[71] I, 73/74.
[72] I, 74.
[73] I, 75.

dionysischer Wahrheit werden. Diese neue Bedeutsamkeit des Mythus rückt in das Zentrum der Tragödie. Im Mythus und in den mythischen Bildern stellt sich die dionysische Mysterienlehre dar. „Durch die Tragödie kommt der Mythus zu seinem tiefsten Inhalt, seiner ausdrucksvollsten Form“ [74].

Hiermit haben wir zunächst nur andeutend uns das nahe gebracht, woran am deutlichsten und sichtbarsten das „Wesen“ der Tragödie erfaßt werden kann: Mythus und Musik. Während der erste Anlauf Nietzsches zur Interpretation der Tragödie von den äußeren Umständen: Zuschauer, Chor und Held ausging und diese in ihrer Bedeutung für das tragische Kunstwerk darzustellen unternahm, tritt nun in den Mittelpunkt der Interpretation Mythus und Musik, für welche die vorher erwähnten Elemente der Tragödie nur die Krücken abgeben, damit die Musik und der Mythus selbst in Erscheinung trete und an ihnen das Wesen der Welt exemplifiziere, das in der ästhetischen Sphäre seine vollendetste Darstellung findet als Ineinander und Gegeneinander von Musik und Mythus.

Der Mythus ist in der Tragödie nichts Anderes als die Vision des Chores. Sein Inhalt ist „zunächst ein episches Ereignis mit der Verherrlichung des kämpfenden Helden“ [75]. Als Vision und episches Ereignis ist er somit durchaus apollinischer Natur. Er gibt den Stoff ab für die Scenenwelt der Tragödie, und seine Darstellung ist das Thema des tragischen Kunstwerks, so weit es in der Sphäre der Sichtbarkeit spielt. So, gänzlich apollinische Vision unterscheidet sich dennoch der Mythus in bestimmter Weise von allen anderen apollinischen Bildern, denn: während das ästhetische Verhalten des Plastikers und Epikers in dem Anschauen der apollinischen Bilderwelt bruchlos aufgeht, ist diese Bruchlosigkeit und Geschlossenheit der Anschauung dem Mythus gegenüber nicht vorhanden. „. . . was das Epos oder der beseelte Stein vermögen, das anschauende Auge zu jenem ruhigen Entzücken an der Welt der individuatio zu zwingen, das wollte sich hier“ — dem Mythus gegenüber —, „trotz einer höheren Beseeltheit und Deutlichkeit nicht erreichen lassen“ [76]. Dieses Unvermögen hat seinen Grund im Mythus selbst. Denn während die anderen apollinischen Bilder in sich selbst ruhen und gleichsam ihren Sinn in sich selber haben, ist der Mythus trotz aller apollinischen Klarheit und Deutlichkeit nicht etwas, das in sich selbst Bestand hat und aus sich selbst ist: der Mythus ist vor allem Anderen „Gleichnißbild“ [77] und teilt mit allen anderen Gleichnisbildern die Eigenschaft, über sich selbst hinausweisen zu müssen zu dem, dessen Gleichnis er ist. In diesem Sinne ist ein Gleichnisbild immer “uneigentlich“, es ist nur Stellvertreter

[74] I, 76.
[75] I, 167.
[76] I, 166.
[77] I, 166.

für etwas Anderes, für das es steht, das es aber selbst nicht ist. Der Mythus ist der Stellvertreter dionysischer Wahrheit in der Welt apollinischer Bestimmtheit. „Der tragische Mythus ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel“ [78]. Seinen Sinn und seine Würde bezieht er durchaus aus einer anderen Sphäre, als aus der, in der er sebst steht, welche andere Sphäre nie gegenständlich werden kann, die ihn aber dennoch benutzt als den Wegweiser zu ihr hin. Diese wegweisende Bedeutung ist es, die den Mythus charakterisiert und ihm jene eigentümliche Mittelstellung zwischen apollinischer Klarheit und dionysischer Unbestimmtheit verleiht. Er ist im Grunde nur ein „Gleichnis der alleruniversalsten Thatsachen, von denen allein die Musik auf directem Wege reden kann“ [79], er ist „das zusammengezogene Weltbild“ [80].

Mit dieser Bestimmtheit ist der Mythus vor dem Verdacht geschützt, Dokument historischer Begebenheiten zu sein, die sich auf eigentümliche Art in ihm niederschlagen. Nicht geschichtliche Vorgänge, nicht einmalige historische Begebenheiten stellen sich in ihm auf spezifische Weise dar, sondern der Wille selbst, die Welt, erscheint im Mythus, wenngleich er geschichtsphilosophisch begriffen werden kann und muß; das will besagen, daß z. B. im Ödipusmythus in keiner Weise auf einen historischen Ödipus und sein Schicksal Bezug genommen werde oder daß aus ihm die Existenz eines historischen Ödipus erschließbar sei — der Ödipus der Tragödie ist nur eine Maske des Gottes Dionysus —, sondern es heißt, daß die Gestalt und Wirksamkeit des Mythus, wozu als ein besonderer der Ödipusmythus gehört, gebunden und ermöglicht sei an und durch den Zusammenstoß und die Versöhnung der beiden Kunstgottheiten Dionysus und Apollo, deren Einigung in der geschichtlichen Zeit, im Griechentum des 6. vorchristlichen Jahrhunderts stattfand. So begreift und interpretiert Nietzsche den Mythus nicht als eine verkürzte Darstellung historischer Begebenheiten, wie es Bachofen tut, sondern als Resultat des Zusammenstoßes zwischen Apollo und Dionysus; in ihm spricht sich die dionysische Wahrheit, als eine ewige, apollinisch aus.

Dieses Stehen des Mythus im Zwielicht dionysischer Unbestimmtheit und apollinischer Deutlichkeit charakterisiert sowohl ihn, als die mythischen Helden, als auch endlich den ästhetischen Zuschauer des Mythus und der Tragödie. Am Erlebnis des Euripides, das dieser von der Tragödie hatte, verdeutlicht Nietzsche die Doppelnatur des Mythus. „. . . er gewahrte etwas Incommensurables in jedem Zug und in jeder Linie, eine gewisse täuschende Bestimmtheit und zugleich eine räthselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit des Hintergrun-

[78] I, 155.
[79] I, 149.
[80] I, 160.

des“ [81]. Von den mythischen Helden der Scene heißt es: „ . . . ihre Helden sprechen gewissermaßen oberflächlicher als sie handeln . . . Das Gefüge der Scenen und die anschaulichen Bilder offenbaren eine tiefere Weisheit als der Dichter selbst in Worte und Begriffe fassen kann“ [82]. Und als das adäquate ästhetische Verhalten dem tragischen Mythus gegenüber bezeichnet Nietzsche: „zugleich schauen zu müssen und zugleich über das Schauen sich zu sehnen“ [83].

Diese Auffassung Nietzsches vom Mythus berücksichtigt seine korrelative Stellung zur Musik. Denn zunächst und auf den ersten Blick ist der Mythus nichts Anderes als apollinisches Bild; erst von der Musik her bezieht er seinen „mythischen“ Schimmer und seine über sich hinausweisende Bedeutung. Erst im Zusammenhang mit der Musik verstehen wir, daß die scheinbare Bestimmtheit des Mythus, sein epischer Charakter, Täuschung ist, eine Täuschung, die allerdings im Zusammenhang der Tragödie eins ihrer wesentlichsten Kunstmittel abgibt und für ihre Wirkung fundamentalen Charakter besitzt.

Die Tragödie ist das Ineinander von Musik und Mythus. Sie saugt „den höchsten Musikorgiasmus in sich hinein, so daß sie geradezu die Musik, bei den Griechen wie bei uns, zur Vollendung bringt, stellt dann aber den tragischen Mythus und den tragischen Helden daneben, der dann, einem mächtigen Titanen gleich, die ganze dionysische Welt auf seinen Rücken nimmt und uns davon entlastet: während sie anderer Seits durch denselben tragischen Mythus in der Person des tragischen Helden, von dem gierigen Drange nach diesem Dasein zu erlösen weiß und mit mahnender Hand an ein anderes Sein und an eine höhere Lust erinnert, zu welcher der kämpfende Held durch seinen Untergang, nicht durch seine Siege, sich ahnungsvoll vorbereitet“ [84]. Zweierlei Wirkungen also hat die Tragödie: die eine, uns durch den Mythus vor der dionysischen Bedrohung zu retten, die andere, uns an ein höheres Sein und an eine höhere Lust zu erinnern.

Die erste Wirkung verdeutlicht Nietzsche an der Musik von „Tristan und Isolde“. Die ungeheure Wucht der Musik, in der sich der Weltwille ausspricht, sein rasendes Begehren zum Dasein, als donnernder Strom oder als zartester zerstäubter Bach, sein unmittelbares Tönen und Klingen muß die Individuation aufheben. Wenn diese Musik nur als symphonischer Satz vernommen würde, ohne Wort und Bild, müßte sie den Menschen jählings zerbrechen. „Er sollte es ertragen, in der elenden gläsernen Hülle des menschlichen Individuums den Wiederklang zahlloser Lust- und Weherufe aus dem „weiten Raum der Weltennacht“ zu vernehmen, ohne bei diesem Hirtenrei-

[81] I, 84.
[82] I, 118.
[83] I, 166.
[84] I, 146/147.

gen der Metaphysik sich seiner Urheimath unaufhaltsam zuzuflüchten?“ [85]. Die Musik, als die wahrhaft dionysische Kunst, treibt zur Aufhebung der Individuation, und sie würde ihren Zweck erreichen, wenn nicht zwischen die Musik und den dionysisch erregten Menschen das Bild des Mythus träte, der sich schützend vor die dionysische Allgemeinheit stellt und den Blick des Zuschauers und Zuhörers von der Musik auf sich lenkt. Diese Ablenkung des Blickes ist die Tat der apollinischen Kraft, die auf die Wiederherstellung des fast zersprengten Individuums geht, und die „wonnevolle Täuschung“ hervorruft, als ginge es bei „Tristan und Isolde“ um diese beiden Gestalten: „plötzlich glauben wir nur noch Tristan zu sehen, wie er bewegungslos und dumpf sich fragt: „die alte Weise; was weckt sie mich?“ [86]. Und alles das, was uns beim unmittelbaren Hören der Musik, zunächst als die reine gewaltige Sprache des Willens erschien und uns zu zerbrechen drohte, ändert nun seinen Charakter, indem es jetzt als gänzlich auf Tristan und Isolde bezogen erscheint. Die Musik erscheint nun gleichsam als musikalische Untermalung der Vorgänge auf der Bühne. „ . . . wenn früher der Jubel des Horns nach solchem übermaaß und solcher überzahl verzehrender Qualen fast wie der Qualen höchste uns das Herz zerschnitt, so steht jetzt zwischen uns und diesem „Jubel an sich“ der jauchzende Kurwenal, dem Schiffe, das Isolden trägt, zugewandt“ [87]. Nicht mehr ist die Musik thematisch, sondern allein Kurwenal, mit dem wir mitfühlen, wie wir mit Tristan und Isolde mitleiden. Aber auch dieses Mitleiden, das uns an diese beiden Gestalten bindet, ist ein Schutz. „So gewaltig auch das Mitleiden in uns hineingreift, in einem gewissen Sinne rettet uns doch das Mitleiden vor dem Urleiden der Welt, wie das Gleichnißbild des Mythus uns vor dem unmittelbaren Anschauen der höchsten Weltidee, wie der Gedanke und das Wort uns vor dem ungedämmten Ergusse des unbewußten Willens rettet“ [88].

Diese völlige Wendung von der Musik zum Mythus ist die Tat Apollos, der uns für die Individuen entzückt und uns an sie fesselt. Durch diese wird unser Schönheitsempfinden befriedigt. Wir sehen die großen und erhabenen Gestalten; diese und der Mythus reißen uns aus unserer Tendenz zur orgiastischen Selbstvernichtung empor und wiegen uns in dem Wahne, daß wir ein einzelnes Weltbild, z. B. Tristan und Isolde, sehen und es durch die Musik nur noch besser und innerlicher sehen sollen. „Was vermag nicht der heilkundige Zauber des Apollo, wenn er selbst in uns die Täuschung aufregen kann, als ob wirklich das Dionysische, im Dienste des Apollinischen dessen Wirkungen zu steigern vermöchte, ja als ob die Musik

---

[85] I, 148/149.
[86] I, 149.
[87] I, 149/150.
[88] I, 150.

sogar wesentlich Darstellungskunst für einen apollinischen Inhalt sei“ [89].

Aber diese Täuschung bleibt, was sie ist, eben Täuschung, die nur dazu da ist, unsere Existenz als Individuen zu erhalten und zu befestigen, im Dienste des Willens oder des Lebens. Im Grunde ist das Verhältnis der Musik zum Drama genau umgekehrt: nicht die Musik steht im Dienste des Mythus, sondern „die Musik ist die eigentliche Idee der Welt, das Drama nur ein Abglanz dieser Idee, ein vereinzeltes Schattenbild derselben“ [90]. Aus dem Herzen der Welt redet nicht der Mythus, sondern die Musik, und die eigentliche Welt ist nicht die des Dramas, — dieses weist vielmehr über sich hinaus in die Sphäre der dionysischen Allgemeinheit, die die echte und einzige Welt ist, welche nur von den Bildern des Mythus überlagert ist und hinter allen Erscheinungen ihren eigentlichen und alleinigen Ort hat.

Diesem Sachverhalt entsprechend ist auch die schließliche Wirkung der Tragödie keineswegs apollinischer Art, sondern ihre Wirkung ist, daß sie uns an eine höhere Lust erinnert. „In der Gesamtwirkung der Tragödie erlangt das Dionysische wieder das Übergewicht; sie schließt mit einem Klange, der niemals von dem Reiche der apollinischen Kunst hertönen könnte“ [91]. Der Mythus täuscht uns, aber diese Täuschung ist notwendig im Dienste der Musik; denn, indem sie dem Mythus diese unvergleichliche und tiefe Eindringlichkeit gibt und uns an ihn fesselt, kann sie jetzt „ihre Glieder zum dithyrambischen Tanze bewegen und sich unbedenklich einem orgiastischen Gefühle der Freiheit hingeben, in welchem sie als Musik an sich ohne jene Täuschung nicht zu schwelgen wagen dürfte“. Die Formel Nietzsches für dieses Verhältnis lautet: „Der Mythus schützt uns vor der Musik, wie er ihr andererseits erst die höchste Freiheit giebt“ [92].

Die Musik, die zu einer derartigen Freiheit gelangt, meldet sich immer wieder in der Tragödie und erinnert mahnend daran, daß die Vorgänge des Mythus, das Leiden und der Tod des Helden, die vom Schönheitsschleier umwoben sind, nicht das wahre Leben seien. Sie bildet in uns das undeutliche und unfaßliche Gefühl aus, daß der Mythus nicht das eigentliche sei, daß es auf ihn letzten Endes nicht ankomme; dennoch hält er uns gefangen, und wehrt unserem Auge tiefer zu dringen, während die Musik uns lockt, die Grenzen des Mythus zu überschreiten und uns der dionysischen Lust hinzugeben. Dieser Lockung der Musik stellt sich der Mythus machtvoll entgegen. Und so blicken wir gebannt auf den Mythus, während wir die orgiastische rauschhafte Musik hören, unentschieden zwischen beiden. Wir ahnen die orgiastische Lust des Willens, und wir sehnen uns nach ihr,

---

[89] I, 150/151.
[90] I, 152.
[91] I, 153.
[92] I, 147.

und müssen dennoch schauen. Diesen Zustand des Menschen, das Schauen-Müssen und das über-das-Schauen-sich-Hinaussehnen bezeichnet Nietzsche als Dissonanz, aber diese Dissonanz ist nichts Schreckliches, sondern Lustvolles. „Jenes Streben in's Unendliche, der Flügelschlag der Sehnsucht, bei der höchsten Lust an der deutlich percipirten Wirklichkeit“ [93], das ist der Zustand der Dissonanz.

Wir ahnen durch die Musik die Ewigkeit der Lust des Willens und wenn jetzt der Held untergeht, dann erscheint uns in unserer dionysischen Erregung sein Tod nicht mehr als etwas Entsetzliches, sondern wir verstehen die Lust an seiner Vernichtung. „. . . der Kampf, die Qual, die Vernichtung der Erscheinungen dünkt uns jetzt wie nothwendig bei dem Übermaaß von unzähligen sich in's Leben drängenden und stoßenden Daseinsformen, bei der überschwänglichen Fruchtbarkeit des Weltwillens, wir werden von dem wüthenden Stachel dieser Qualen in demselben Augenblicke durchbohrt, wo wir gleichsam mit der unermeßlichen Urlust am Dasein Eins geworden sind und wo wir die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzückung ahnen. Trotz Furcht und Mitleid sind wir die glücklich-Lebendigen, nicht als Individuen, sondern als das eine Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind“ [94].

Dieses und nichts Anderes ist der metaphysische Trost, mit dem uns die Tragödie entläßt, daß nämlich „das Leben im Grunde der Dinge trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig, und lustvoll sei“ [95].

---

93 I, 169.
94 I, 117.
95 I, 55.

Zwischenbemerkung:
Über das ästhetische Verhalten, den Wahrheitsgehalt der Kunst und die ästhetischen Kategorien.

In der dritten Abhandlung der „Genealogie der Moral“ hat Nietzsche jenen Satz Kants einer Kritik unterzogen, in dem dieser von dem reinen uninteressierten Wohlgefallen als der Quelle des Geschmacksurteils spricht: „Kant gedachte der Kunst eine Ehre zu erweisen, als er unter den Prädikaten des Schönen diejenigen bevorzugte und in den Vordergrund stellte, welche die Ehre der Erkenntniß ausmachen: Unpersönlichkeit und Allgemeinheit. Ob dies nicht in der Hauptsache ein Fehlgriff war, ist hier nicht am Orte zu verhandeln; was ich allein unterstreichen will, ist, daß Kant, gleich allen Philosophen statt von den Erfahrungen des Künstlers (des Schaffenden) aus das ästhetische Problem zu visiren allein vom „Zuschauer“ aus über die Kunst und das Schöne nachgedacht und dabei unvermerkt den „Zuschauer“ selber in den Begriff „schön“ hineinbekommen hat. Wäre aber wenigstens nur dieser „Zuschauer“ den Philosophen des Schönen ausreichend bekannt gewesen! — nämlich als eine große persönliche Thatsache und Erfahrung, als eine Fülle eigenster starker Erlebnisse, Begierden, Überraschungen, Entzückungen auf dem Gebiet des Schönen!“ [1]. Dieser Kantischen und auch Schopenhauerischen Auffassung: schön sei, was ohne Interesse gefällt, setzt Nietzsche die Stendhalsche Erfahrung entgegen: „Stendhal, wie gesagt, eine nicht weniger sinnliche aber glücklicher geratene Natur als Schopenhauer, hebt eine andere Wirkung des Schönen hervor: „das Schöne verspricht Glück“, ihm scheint gerade die Erregung des Willens („des Interesses“) durch das Schöne der Thatbestand“ [2]. Nietzsche hat sich in der letzten Zeit entschieden zu der Behauptung Stendthals bekannt, dieses „wirklichen Zuschauers und Artisten“.

In der „Geburt der Tragödie“ dagegen ist seine Stellung dem Problem des ästhetischen Verhaltens gegenüber nicht eindeutig festgelegt, wenn sich ihm auch zwei verschiedene Arten des ästhetischen

[1] VII, 407/408.
[2] VII, 410.

Verhaltens als die richtigen und ihrem Gegenstande adäquaten ergeben. Eine Unterscheidung macht er allerdings nicht, nämlich die zwischen Zuschauer und Künstler. Das ästhetische Verhalten beider ist im Wesentlichen nicht voneinander unterschieden. Der Zuschauer der Tragödie z. B. ist ihm identisch mit dem produzierenden Künstler; das Publikum der Tragödie ist die dionysische Masse, die sich in immer neuen Bilderwelten entladet.

Zwar scheint zunächst, daß Nietzsche im Fahrwasser der Kantischen und Schopenhauerischen Ästhetik segelt, denn es heißt, daß wir „ohne Objectivität, ohne reines interesseloses Anschauen nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben können“[3]. Aber eine Seite später widerspricht er dieser Behauptung, indem er vom dionysischen Künstler sagt, daß er mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch identisch geworden sei und das Abbild des Ur-Einen als Musik produziere; also gerade die Erregung des Willens („des Interesses“) ist das Charakteristikum des dionysischen Künstlers.

Dieser Widerspruch läßt sich überbrücken mit dem Hinweis darauf, daß das Interesse, von dem im ersten Fall die Rede ist, das individuelle und egoistische Interesse des Einzelnen ist, darauf ausgerichtet, individuelle praktische Zwecke durchzuführen — dieses muß allerdings schweigen, damit Kunst möglich sei —, während im zweiten Falle „Interesse“ so viel bedeutet wie den Gegensatz zum willenlosen, kontemplativen Anschauen überhaupt, nämlich die Erregung des Willens wie es an der Stendhal-Stelle heißt.

Nach Schopenhauer fällt diese zweite Form des Interesses aus der Kunst völlig heraus[4]. Das Subjekt der Kunst ist für ihn „reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subject der Erkenntnis“[5], und zwar ist es auf die Erkenntnis der Ideen gerichtet, es vergißt sein Individuum, seinen Willen, „und bleibt nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objects bestehend“[6]

Nietzsche nun teilt diese Ansicht Schopenhauers nicht. „Der dionysische Musiker ist ohne jedes Bild völlig nur Urschmerz und Urwiederklang desselben“[7]. Das bedeutet mit anderen Worten, daß das ästhetische Verhalten der Musik gegenüber identisch ist mit der Erregung, ja Entfesselung des Willens (sie reißt zu trunkener Begeisterung hin).

Im dionysischen Verhalten verliert der Mensch seine Individualität, aber diese wandelt sich nicht, wie bei Schopenhauer, zum reinen.

---

[3] I, 39.

[4] Wie Hasse nachweist, hat Schopenhauer in den „Parerga und Paralipomena“ diese These modifiziert, indem er von einer „absichtslosen Tätigkeit“ und einer „willensfreien Aktivität“ spricht. (vgl. Hasse, H. Schop. — S. 440).

[5] Schopenhauer, A. W. a. W. u. V. Bd. I. S. 210, 211.

[6] Schopenhauer, ebd. S. 210.

[7] I, 41.

willenlosen, schmerzlosen, zeitlosen Subjekt der Erkenntnis, sondern zur Schrankenlosigkeit und Unbegrenztheit des rauschhaften Willens; der Mensch wird eins mit der Natur.

Für das ästhetische Verhalten der apollinischen Kunst gegenüber liegt das Problem nicht so einfach. Zwar heißt es: „Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anschauen der Bilder versunken“ [8]. Und Homer wird der „in sich versunkene greise Träumer“ [9] genannt. Hier scheint also der Wille zu schweigen, jedoch unser Verhalten dem Traume gegenüber ist nicht gänzlich willenlos: „ . . . und vielleicht erinnert sich Mancher gleich mir, in den Gefährlichkeiten und Schrecken des Traumes sich mitunter ermuthigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: „Es ist ein Traum! Ich will ihn weiterträumen! . . .“ Thatsachen, welche deutlich Zeugnis dafür abgeben, daß unser innerstes Wesen, der gemeinsame Untergrund von uns allen, mit tiefer Lust und freudiger Nothwendigkeit den Traum an sich erfährt“ [10]. Unser innerstes Wesen, der gemeinsame Untergrund von uns allen aber ist der Wille; und dieser erfährt den Traum mit tiefer Lust und freudiger Notwendigkeit. Doch nicht nur dem Traume gegenüber ist unser Verhalten willensbetont, sondern auch der Epiker lebt „in diesen Bildern und nur in ihnen mit freudigem Behagen“, und wird nicht müde, „sie bis auf die kleinsten Züge hin liebevoll anzuschauen“; und das Bild des zürnenden Achilles ist für ihn nur Bild „dessen zürnenden Ausdruck er mit jener Traumlust am Scheine genießt“ [11]. Freudiges Behagen, liebevoll und Traumlust sind nicht die Worte, die das uninteressierte Wohlgefallen bezeichnen. Und wenn die Griechen die Schrecklichkeiten und Entsetzlichkeiten des Daseins kannten, und um leben zu können, die Götter aus tiefster Nötigung schaffen mußten, dann ist es wohl erlaubt, zur Kennzeichnung des ästhetischen Verhaltens dem Apollinischen gegenüber, die Charakterisierung anzuwenden, die Nietzsche in der „Genealogie der Moral“ für Schopenhauer benutzte: „daß auch ihm das Schöne aus einem „Interesse“ gefalle, sogar aus dem allerstärksten, allerpersönlichsten Interesse: dem des Torturirten, der von seiner Tortur loskommt“ [12]. Doch es ist nicht nötig, so tief herunterzusteigen: in den Worten, die Nietzsche gebraucht, um die Traumerfahrung und das Verhalten des Epikers zu bezeichnen, redet nicht das „uninteressierte Wohlgefallen“ Kants, für den schon das Wohlgefallen am Angenehmen mit Interesse verbunden war.

Trotzdem ist eine Unterscheidung zu machen zwischen dem ästhetischen Verhalten der dionysischen und der apollinischen Kunst ge-

[8] I, 41.
[9] I, 39.
[10] I, 21.
[11] I, 41/42.
[12] VII, 410.

genüber: während im dionysischen Verhalten der Mensch eins und identisch mit dem Willen ist und es für ihn kein Objekt gibt, sondern Subjekt und Objekt in der rauschhaften Einheit verschmolzen sind, ist der Mensch im apollinischen Verhalten „gegen das Einswerden und Zusammenschmelzen mit seinen Gestalten geschützt", und zwar durch den „Spiegel des Scheins" [13]. Während im echten Verhalten zur dionysischen Kunst der Mensch nur Wille ist und nichts außerdem, ist im echten Verhalten der apollinischen Kunst gegenüber die Subjekt-Objektspaltung aufrecht erhalten, — weshalb es auch einen Sinn hat, von Anschauen zu reden, — und nur die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt ist willensbetont, nämlich lustvoll. —

Ein zweites Problem, in dessen Lösung Nietzsche von Schopenhauer abweicht, ist das der Frage nach der Wahr- oder Wahnerkenntnis der Kunst. Für Schopenhauer liegt das Problem eindeutig. Die Kunst „wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt, und je nach dem der Stoff ist, in welchem sie wiederholt, ist sie bildende Kunst, Poesie oder Musik. Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntnis der Ideen, ihr einziges Ziel Mitteilung dieser Erkenntnis" [14]. Da die Ideen eine höhere Stufe der Wirklichkeit bilden als die empirische Realität, ist die Kunst für Schopenhauer Mitteilung einer höheren Erkenntnis. Sie vermittelt Wahrheit.

Bei Nietzsche nun muß man wieder unterscheiden zwischen dionysischer Kunst: Musik, und apollinischer Kunst: Plastik und Epik. Bei Schopenhauer ist ebenfalls die Scheidung zwischen Musik und den anderen Künsten vorhanden. Die Musik ist ihm Abbild des Willens unmittelbar, während die anderen Künste Abbilder der Ideen sind. Durch ihre unmittelbare Beziehung auf den Willen, gibt die Musik eine höhere Einsicht und Wahrheit, als es Plastik oder Poesie je vermögen. Beide Arten der Künste aber vermitteln Wahrheit. Für Nietzsche fallen die apollinischen und die dionysischen Künste in Hinsicht auf ihren Wahrheitsgehalt radikal auseinander. Die dionysischen Künste, Musik und Tragödie, vermitteln w a h r e Einsichten in das Wesen des Willens, daran ist für Nietzsche kein Zweifel. Die Musik ist ihm die „eigentliche Idee der Welt", sie ist das „Abbild der Natur" und das „Abbild des Willens". In der dionysischen Kunst und in deren tragischen Symbolik redet uns dieselbe Natur mit ihrer wahren, unverstellten Stimme an: „Seid wie ich bin! Unter dem unaufhörlichen Wechsel der Erscheinungen die ewig schöpferische, ewig zum Dasein zwingende, an diesem Erscheinungswechsel sich ewig befriedigende Urmutter" [15].

[13] I, 42

[14] Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I. S. 217.

[15] I, 116, 117.

Nur muß bei der Musik berücksichtigt werden, daß sie im eigentlichen Sinne keine „Erkenntnisse“ vermittelt, weil das Verhältnis, welches bei Erkenntnis vorausgesetzt ist, die Unterscheidung in ein erkennendes Subjekt und ein zu erkennendes oder erkanntes Objekt im echten Verhalten der Musik gegenüber nicht statthat. Im dionysischen Zustande, zu dem die Musik führt, sind alle Unterscheidungen zugunsten der Einheit des Willens aufgehoben. Indem ich identisch mit dem Willen werde, „erkenne“ ich ihn nicht, weder als wahr noch als falsch, sondern ich befinde mich auf einer Ebene der Wirklichkeit, die, im Gegensatz zur apollinischen Welt des Scheins, metaphysische Wirklichkeit besitzt und zwar die Wirklichkeit des dionysischen Willens. Deshalb hat die Rede von der Vermittlung wahrer Einsichten durch die Musik, indem sie uns zum dionysischen Willen führt und uns mit ihm eins werden läßt, streng genommen keinen Sinn, weil Wahrheit als solche ein erkenntnistheoretischer Begriff und an ein urteilendes Subjekt gebunden ist. Wir müssen daher, wollen wir von den wahren Einsichten, die uns die Musik gibt, reden, uns der Terminologie Nietzsches anschließen, der trotz der Einswerdung im dionysischen Zustande die Möglichkeit wahrer Einsichten in das Wesen der Welt anerkennt. In der Interpretation des Hamlet sagt er von Hamlet und dem dionysischen Menschen: „Beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben e r k a n n t und es ekelt sie zu handeln . . . In der Bewußtheit der einmalig geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins . . .“[16]. Es gibt also nach Nietzsche wahre Einsichten in das Wesen des dionysischen Willens für den Menschen, auch wenn er sich selbst im dionysischen Zustande befindet. Wir können in diesem Sinne also sagen, daß die Musik wahre Einsichten in das Wesen der Welt vermittelt.

Anders liegt die Sache bei den apollinischen Künsten und deren Kunstwerken. Hier wird Nietzsche nicht müde, ihren Charakter als Täuschungen und Illusionen herauszustellen und immer wieder zu betonen. Die Olympier seien nur zu verstehen als die Mittelwelt, die dem Griechen die Welt des Willens mit seinen Entsetzlichkeiten entzögen. Die apollinische Kunst decke einen Schönheitsschleier über die Schrecklichkeiten des Daseins. „ . . . der Schmerz wird in einem gewissen Sinne aus den Zügen der Natur hinweggelogen“[17]. Die apollinische Kunst sei gänzlich Schein und nichts außerdem; sie sei eine herrliche Illusion, die einen Schönheitsschleier über das Wesen der Welt decke. Im Namen des Apollo fassen wir „alle jene zahllosen Illusionen des schönen Schein“ zusammen, „die in jedem Augenblick das Dasein überhaupt lebenswerth machen und zum Erleben des nächsten Augenblicks drängen“[18]. Die apollinische Kunst hat gerade und nur

[16] I, 55, 56.
[17] I, 117.
[18] I, 171.

in ihrem Charakter als Illusion ihre höchste Würde und bezieht von dort her ihre Legitimation.

Die Kraft des Apollo sei es, die das Wesen des Mythus, als welcher die Vergegenständlichung dionysischer Wahrheit durch apollinische Kunstmittel sei, verfälsche, so daß wir in ihm ein apollinisches Bild zu sehen vermeinten.

So läßt sich also die Frage nach Wahr- oder Wahnerkenntnis der Kunst beantworten: die dionysische Kunst vermittelt wahre Einsichten in das Wesen der Welt, die apollinische Kunst dagegen vermittelt überhaupt keine Wahrheit. Sie täuscht den Menschen; ihre „Erkenntnisse" sind Irrtümer, die freilich zum Leben nötig sind.

Die Behauptung allerdings von dem Täuschungscharakter des Apollinischen ist nicht von Anfang der G. d. T. an aufgestellt worden. Sie hat sich, wie es scheint, erst im Verlaufe der Arbeit an diesem Werke in Nietzsche befestigt. So heißt es an einer Stelle, an der er von dem „schönen Schein der inneren Phantasie-Welt" spricht: „Die höhere Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustände im Gegensatz zu der lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit . . . ist zugleich das symbolische Analogon der wahrsagenden Fähigkeit und überhaupt der Künste, durch die das Leben möglich und lebenswerth gemacht wird"[19]. Hier also wird der inneren Phantasiewelt unzweideutig eine höhere Wahrheit eingeräumt, eine Meinung, welche Nietzsche an anderer Stelle dahingehend revidiert, daß Phantasie und Traum als „Schein des Scheines"[20] zu gelten hätten, was in seiner Terminologie identisch ist mit der Aussage, daß es sich hier nicht um eine höhere Wahrheit, sondern um eine höhere Täuschung handle. —

Zum Schluß bleibt uns noch übrig auf eine dritte Eigentümlichkeit der Nietzscheschen Kunsttheorie, die aus der Annahme zweier Kunsttriebe entspringt, aufmerksam zu machen. Es ist dies die Antwort auf die Frage: wie verhält sich Kunst zu Schönheit und umgekehrt? Diese Frage erledigt sich sehr schnell, wenn wir bedenken, daß für Nietzsche von Schönheit nur legitim geredet werden kann, soweit es Schein gibt. Schönheit ist auf die Sphäre des Scheins konstitutiv bezogen. Ihr echter Ort ist in der apollinischen Kunstwelt.

Für die dionysische Kunst dagegen gilt der Satz Richard Wagners, den Nietzsche vollinhaltlich übernimmt: „daß die Musik nach ganz anderen ästhetischen Principien als alle bildenden Künste und überhaupt nicht nach der Kategorie der Schönheit zu bemessen sei: obgleich eine irrige Ästhetik an der Hand einer mißleiteten und entarteten Kunst, von jenem in der bildnerischen Welt geltenden Begriff der Schönheit aus sich gewöhnt habe, von der Musik eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst zu fordern, nämlich

[19] I, 22.
[20] I, 35.

die Erregung des Gefallens an schöner Formen"[21]. Die gleiche Tatsache gilt für die Tragödie: „aus dem Wesen der Kunst, wie sie gemeinhin nach der einzigen Kategorie des Scheines und der Schönheit begriffen wird, ist das Tragische in ehrlicher Weise garnicht abzuleiten"[22]. Die Tragödie und vor allem der tragische Mythus überzeugt uns davon, „daß selbst das Häßliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille in der ewigen Fülle seiner Lust mit sich selbst spielt"[23]. Die der apollinischen Kategorie der Schönheit entsprechende Kategorie für das Dionysische ist die dionysische Lust.

---

[21] I, 111.
[22] I, 116.
[23] I, 168.

III. Kapitel:
Die Geschichtsphilosophie der Kunst.

Geschichtsphilosophie ist die Antwort auf die Frage: Wo stehen wir in der Geschichte und wo gehen wir hin? Sie ist das Bestimmen des eigenen Ortes und des Ortes der eigenen Epoche im Gesamtgewebe des geschichtlichen Zusammenhanges. Als Theorie des eigenen geschichtlichen Ortes richtet sie ihren Blick auf die Vergangenheit, die sie in fünferlei Gestalt zu begreifen vermag: erstens, als Vorbereitung zur Gegenwart, so daß man sich und die eigene Zeit als höhere Stufe oder als Vollendung der Vergangenheit oder der Geschichte versteht (Hegel), zweitens begreift sie die Vergangenheit oder einen Punkt in ihr als unvergleichlichen und unerreichbaren Höhepunkt, wobei die Gegenwart als Abfall oder als Untergang gedeutet wird (Spengler), drittens erscheinen Vergangenheit, Gegenwart und die verschiedenen geschichtlichen Epochen vor einander in keiner Weise ausgezeichnet, jede Epoche hat es gleich weit zu Gott (Ranke), viertens, als die Umkehrung der Rankeschen Haltung, kann Vergangenheit und Gegenwart und die Geschichte als das ewig Selbe verstanden werden (Schopenhauer), und fünftens kann man die Geschichte als Wellenbewegung und seine Zeit als eine Phase, die verschiedenartig gewertet werden kann, in ihr verstehen. So weit man die Geschichte als Fortschritt oder als Abfall oder als Wellenbewegung begreift, ergeben sich zwei mögliche geschichtliche Bewegungsgesetze: das des einlinigen und bruchlosen Fortschreitens oder Abfallens und das der dialektischen Bewegung, der Bewegung in Gegensätzen oder Widersprüchen. Als drittes mögliches Bewegungsgesetz stellt sich die Auffassung dar, die in der Geschichtsphilosophie Hegels entwickelt ist und welche eine Vereinigung von Fortschritt und Dialektik bedeutet.

Allen diesen Arten von Geschichtsphilosophie liegt ein starkes, oft leidenschaftliches Interesse an der Gegenwart zugrunde. Geschichtsphilosophie entspringt immer diesem Interesse, indes das Interesse an der Gegenwart muß nicht notwendig Geschichtsphilosophie im Gefolge haben, sondern Geschichtsphilosophie entspringt nur dann, wenn in der zunächst unbestimmten Gegenwart sich die besorgte Frage meldet: wo kommen wir her, wo gehen wir hin, wo stehen wir

selbst? Geschichtsphilosophie also entsteht aus dem besorgten, hoffenden oder fürchtenden, und verantwortungsbewußten Interesse an der Gegenwart.

Wenn wir Nietzsche als Geschichtsphilosophen begreifen und seine geschichtsphilosophische Haltung eindeutig in der „Geburt der Tragödie" niedergelegt finden, dann räumen wir ihm dreierlei ein: erstens, daß er ein Interesse an der Gegenwart hatte, zweitens, daß dieses Interesse einer Sorge und einer Hoffnung, und drittens, daß es aus einem Verantwortungsgefühl seiner Gegenwart und Zukunft, insbesondere der Gegenwart und Zukunft der Kunst gegenüber entsprang, wobei betont werden muß, daß er die Kunst als im Dienste des Lebens stehend begriff und daß somit die Geschichtsphilosophie der Kunst keineswegs allein auf den Umkreis der Kunst bezogen oder gar ästhetizistisch zu nennen ist.

Es ist vor einiger Zeit in einer Schrift über „Nietzsches Idee der Kultur" behauptet worden, daß Nietzsche in der „Geburt der Tragödie" wie im Traumgemälde Geburt und Vergehen der Tragödie schildere, — was zweifellos nicht falsch ist.

„Was er selbst ist, wie die Wirklichkeit um ihn herum aussieht, darauf hat sich sein Blick noch nicht gerichtet. Seine philosophischen Reflexionen besitzen, wenn auch von lebendigen Erfahrungen getragen, theoretisch-metaphysischen, nicht existenziell-ethischen Charakter" [1]. Diese theoretisch-metaphysische Haltung charakterisiert der Autor folgendermaßen: „Dem Metaphysiker fehlt meist, bei Kenntnis seiner Zeit, der Impuls und das Verpflichtungsgefühl, der Zeit ihren Spiegel vorzuhalten und als ihr Gewissen ihr Reformator zu werden; jedenfalls sofern er nicht eine subjektiv-idealistische Metaphysik besitzt, die das Selbstbewußtsein als Fundament des Weltdaseins expliziert und sein Eingreifen in Welt und Zeit fordert und rechtfertigt" [2]. Letzteres träfe für Nietzsche nicht zu.

„Wenn auch von lebendigen Erfahrungen getragen", meint der Verfasser, fehlten doch Nietzsche zwei Vorbedingungen, um zu dem zu gelangen, was wir als Voraussetzungen einer geschichtsphilosophischen Haltung bezeichneten und die Brock als Grundlage der „ethisch-existenziellen Reflexionen" erst in den „Unzeitgemäßen Betrachtungen" findet: „das Bedürfnis, sich mit der Zeit auseinanderzusetzen, klar zu sehen, was in ihr vorhanden, an ihr zu bejahen und abzulehnen ist, sie zu prüfen; und eine dunklere oder hellere Gewißheit des Maßstabes, der Forderung, die an die Zeit von einem Jenseits des Zeitlichen fundierten Untergrund gestellt wird" [3].

Der Verfasser fährt dann, nachdem er die Voraussetzungen für diese zwei Vorbedingungen expliziert hat, fort: „Nietzsche als der Ver-

[1] Brock, Werner: Nietzsches Idee der Kultur. — Bonn 1930. S. 57.
[2] Brock, Werner: ebd. S. 58.
[3] Brock, Werner: a. a. O. S. 58.

fasser der „Geburt der Tragödie" wäre mit seiner damaligen Grundhaltung zu solchen „Unzeitgemäßen Betrachtungen" ungeeignet"[4]. Seine „damalige Grundhaltung" sah nach der Meinung des Autors so aus: „Einerseits mit einem Einzelthema des Geisteslebens, dem Wesen und Schicksal der griechischen Tragödie beschäftigt, andererseits, von der wirklichkeitsfernen metaphysischen Frage nach dem Wesen des Daseins und der Stellung des Menschen in diesem Dasein bewegt, sah er ebenso wenig sich selbst wie die Realität seiner Umwelt. Die äschyleische Tragödie als Gipfel des menschlichen Daseins und des Daseins überhaupt — in dieser nur theoretisch möglichen Verklammerung suchte er zur Einheit der beiden ihn beschäftigenden heterogenen Fragen zu gelangen"[5]. —

Wir konnten uns nicht versagen, diese Stellen so ausführlich zu zitieren, um an einem Beispiel die Gefahren einer Theorie zu demonstrieren, die meint, daß das philosophische Denken sich in entwicklungsgeschichtlich scharf von einander abgesetzten Etappen vollziehe, so daß zuerst die Konstituierung des Weltbildes erfolge und dann, sich sauber davon unterscheidend, auf ihnen der Bau der „ethisch-existenziellen Reflexionen" erstehe, und die nicht sehen will, daß Beides ineinander und gleichzeitig geschieht, zwar so, daß einmal das Eine, das andere Mal das Andere schärfer akzentuiert ist[6].

---

[4] Brock, Werner: ebd.

[5] Brock, Werner: a. a. O. S. 58.

[6] Die Gefahren der Interpretation eines Philosophen oder eines philosophischen Werkes, wenn nicht die Gefahren einer Interpretation überhaupt, liegen darin, daß man voreilig an den zu interpretierenden Gegenstand ein Schema heranträgt, in welches man diesen hineinpreßt. Man füllt dadurch das Schema aus und erhält so eine runde, geschlossene Interpretation, in die alles hineingeht, was im Schema als Möglichkeit vorgezeichnet war. Man verfehlt aber den totalen Gehalt des Werkes, weil dieses sich in den meisten Fällen nicht nach dem Schema richtet; und man kann im besten Falle immer nur e i n e Seite herausstellen. „Wenn man aber erwägt", sagt Nietzsche im 417. Aphorismus des „Menschlichen-Allzumenschlichen" (Bd. I.), „daß für jede Person, für jede Sache sich etwas geltend machen läßt, aber eben so gut auch etwas gegen sie, daß alle Dinge nicht nur zwei, sondern drei- und vierseitig sind, so ist es beinahe schwer, mit solchen plötzlichen Entscheidungen gänzlich fehlzugreifen . . ." Die Interpretation, die von einem Schema ausgeht, wird also nicht gänzlich fehlgreifen, sie wird aber auch nicht gänzlich treffen. In dieser Halbheit besteht die Unwahrheit einer Interpretation von einem Schema her. Diese beschneidet gleichsam die zu interpretierenden Phänomene. Um dieser Gefahr zu entgehen, ist es deshalb nötig, die Sachen selbst sprechen zu lassen und ihnen in ihre Verzweigungen zu folgen. Man muß die Phänomene sich selbst ausschwingen lassen, ihnen nachgehen, und das, was man dann zu fassen kriegt, darstellen. Die beste Interpretation wird daher diejenige sein, welche nicht den Weg von einem Schema zu den Sachen geht und nur das darstellt, was vom Schema her sichtbar wird, sondern diejenige, welche von den Sachen selbst her die Interpretation aufbaut und die kein Unglück darin erblickt, wenn sie sich genötigt sieht, die Theorie, die sie zu-

Um die Stichhaltigkeit seiner These zu beweisen, zwängt Brock Nietzsche in das von ihm vorgefundene existenzialphilosophische Schema. Die „Geburt der Tragödie“ habe theoretisch-metaphysischen Charakter, sie beschäftige sich mit einem Einzelproblem des Geisteslebens, diene allein dem Ausbau von Nietzsches Weltbild und sei außerdem wirklichkeitsfern, indem sie nach dem Wesen des Daseins und der Stellung des Menschen im Dasein frage, ferner fehle ihr das Bedürfnis, sich mit der Zeit auseinanderzusetzen und sie lasse das Verpflichtungsgefühl vermissen, der Zeit ihren Spiegel vorzuhalten.

So viel Behauptungen, so viel Halbheiten oder Falschheiten:

1. „Die Geburt der Tragödie“ hat keinen ausschließlich theoretisch-metaphysischen Charakter: sie ist in ihrer vorliegenden Gestalt im Hinblick auf Wagner und im Hinblick auf seine Kunst geschrieben worden, sie ist das Dokument der Hoffnungen, die Nietzsche auf Wagner setzte: „Ach, mein verehrter Freund, kaum darf ich sagen, in welcher Weise ich meine Hoffnungen für diese Wiedergeburt mit der gegenwärtigen blutigen Glorie des deutschen Namens verbinde. Auch ich habe meine Hoffnungen. Diese haben es mir möglich gemacht, während die Erde unter den Schritten des Ares zitterte, unausgesetzt und selbst mitten im Bereich der entsetzlichen nächsten Wirkungen des Krieges der Betrachtung meines Themas obzuliegen . . .“[7]. —
2. Sie beschäftigt sich nicht mit einem Einzelthema des Geisteslebens, der griechischen Tragödie, sondern sie beschäftigt sich außerdem mit Sokrates, mit der Gestalt der Oper, mit der alexandrinischen Kultur, sie beschäftigt sich weiterhin mit Wagner, mit der Kunst überhaupt und sieht dieses alles in einem starken und unzweideutigen Zusammenhange nicht zum Geiste, sondern zum dem, was Nietzsche Leben nennt.
3. Sie dient nicht nur dem Ausbau von Nietzsches Weltbild, sondern ist für Nietzsche die Garantie für die Wiedergeburt der Tragödie aus dem deutschen Geist.
4 Sie ist nicht nur wirklichkeitsferne Metaphysik. Abgesehen davon, daß sich darüber streiten ließe, ob Metaphysik notwendig wirklichkeitsfern sein müsse, wenn sie nach dem Wesen des Dasein und der Stellung des Menschen im Dasein frage, ist die „Geburt der Tragödie“ auf die aktuelle Wirklichkeit bezogen, wie das Kapitel über den Kritiker als Zuschauer und die alexandrinische Kultur

---

nächst über das zu interpretierende Phänomen hatte, auf ihre Stichhaltigkeit hin an ihm zu prüfen und von ihm korrigieren zu lassen, sondern die dieser Korrektur zur Kontrolle ständig bedarf. Denn es kommt bei einer Interpretation nicht darauf an, eine eigene Theorie zu belegen, sondern den Gehalt eines Werkes so adäquat darzustellen, wie es irgend möglich ist.

[7] IX, 140.

belegen — und was ist letzten Endes das „Problem des Sokrates" Anderes als die Auseinandersetzung mit einer bestimmten Macht des gegenwärtigen Geistes?

5. Ihr fehlt durchaus nicht das Bedürfnis, sich mit der Zeit auseinanderzusetzen. Dieses Bedürfnis ist an ihr wesentlich beteiligt. Sein Gegner ist, wie Nietzsche ausdrücklich bezeugt, der Liberalismus[8].

6. Sie läßt keineswegs das Verpflichtungsgefühl vermissen, der Zeit ihren Spiegel vorzuhalten. Ob sie der Zeit diesen Spiegel tatsächlich vorgehalten habe, ist eine andere Frage, aber gerade das Verpflichtungsgefühl ist es gewesen, das Nietzsche dazu veranlaßte, seine ursprüngliche Absicht, die „Geburt der Tragödie" als wesentlich auf das Phänomen der Tragödie bezogen, aufzugeben und seiner Zeit, wenn auch als Negativ, eine Kunst vorzuhalten, wie sie sein soll.

Wir fürchten, wenn wir die Behauptungen Brocks zu diesem Problem lesen, daß er zu Denjenigen gehört, die Nietzsche im Vorwort an Richard Wagner meinte, wenn er sagt: „denen möchte vielmehr, bei einem wirklichen Lesen dieser Schrift zu ihrem Erstaunen deutlich werden, mit welchem ernsthaft deutschen Problem wir zu thun haben, daß von uns recht eigentlich in die Mitte deutscher Hoffnungen als Wirbel und Wendepunkt hingestellt wird"[9].

Nietzsche hat das Ergebnis seiner Geschichtsphilosophie der Kunst in die hymnischen Worte zusammengefaßt: „Ja, — meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Widergeburt der Tragödie. Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. Jetzt wagt es nur, tragische Menschen zu sein: denn ihr sollt erlöst werden. Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten! Rüstet euch zu hartem Streite, aber glaubt an die Wunder eures Gottes"[10]. Das bedeutet: die Bestimmung der eigenen Gegenwart als Schwelle und Eingang zu einer neuen künstlerischen Zukunft. Wo stehen wir? Zwischen Verfall und Blüte. Wo gehen wir hin? In eine Blüteperiode der Kunst.

Die geschichtsphilosophischen Bestrebungen Nietzsches, wie geschichtsphilosophische Bestrebungen überhaupt, gehen darauf hinaus, der Geschichte ihr Bewegungsgesetz abzulauschen, um so den eigenen Ort in ihr und ihren weiteren Verlauf sicher bestimmen zu können. Erst wenn man dieses Bewegungsgesetz kennt, kann man etwas Verbindliches über die Gegenwart und über die Zukunft aussagen. Nach

---

[8] IX, 142.
[9] I, 18.
[10] I, 144.

Nietzsche nun stellt sich die Geschichte und ihr Gesetz als etwas durchaus Dialektisches dar. Die Geschichte schreitet in Gegensätzen vorwärts, vereinigt diese Gegensätze an einem bestimmten historischen Punkte und begegnet einem neuen Gegensatz, den sie in einer neuen Vereinigung zu überwinden trachtet. Konkret gesprochen erscheint Nietzsche die Tragödie als das Resultat einer dialektisch-agonalen Bewegung zwischen Dionysischem und Apollinischem, welche Synthese nunmehr den neuen Gegensatz des Sokratischen findet, der die Tragödie ablöst. Dieser agonale Gegensatz findet seine Versöhnung in der Haltung, die Nietzsche unter dem Symbol des „musiktreibenden Sokrates" begreift. Nach seiner Meinung gibt es zwei Höhepunkte in der Geschichte, einmal die griechische Tragödie, zum Zweiten die „Wiedergeburt der Tragödie", die kurz bevorsteht.

Der Entwicklungsgang der Kunst bis zur Tragödie ist kurz folgender. Zuerst gibt es in der Geschichte die Herrschaft des Dionysischen, die teils außergriechisch barbarisch ist und die sich teils in Griechenland als die titanische Welt darstellt. Nietzsche hat diese Entwicklung in die Worte zusammengefaßt: „wie aus dem „erzenen" Zeitalter, mit seinen Titanenkämpfen und seiner herben Volksphilosophie, sich unter dem Walten des apollinischen Schönheitstriebes die homerische Welt entwickelt, wie diese „naive Herrlichkeit" wieder von dem einbrechenden Strome des Dionysischen verschlungen wird, und wie dieser neuen Macht gegenüber sich das Apollinische zur starren Majestät der dorischen Kunst und Weltbetrachtung erhebt. Wenn auf diese Weise die ältere hellenische Geschichte im Kampf jener zwei feindseligen Principien in vier große Kunststufen zerfällt, so sind wir jetzt gedrängt, weiter nach dem letzten Plane dieses Werdens und Treibens zu fragen, falls uns nicht etwa die letzterreichte Periode, die der dorischen Kunst als die Spitze und Absicht jener Kunsttriebe gelten sollte: und hier bietet sich unseren Blicken das erhabene und hochgepriesene Kunstwerk der *attischen Tragödie* und des dramatischen Dithyrambus, als das gemeinsame Ziel beider Triebe, deren geheimnisvolles Ehebündnis nach langem vorhergehenden Kampfe, sich in einem solchen Kinde, — das zugleich Antigone und Kassandra ist — verherrlicht hat" [11].

Es sind vier Etappen, die die Tragödie vorbereiten: erstens das „erzene Zeitalter", zweitens: die homerische Welt, drittens: ein neuer Einbruch des Dionysischen und viertens: die dorische Kunst. Bei dieser Entwicklung werden das Dionysische und das Apollinische in ihrer jeweiligen Gestalt spezifisch verändert, so daß das Dionysische immer mehr gebändigt und sanfter, während das Apollinische straffer und strenger wird. Es bleibt der überwundene Gegensatz in eigentümlicher Weise auch in der Epoche latent wirksam, die die überwundene ab-

---

[11] I, 38.

löst, so daß er in der eben angedeuteten Weise abgeändert wird. In diesem Sinne kann man von einem Fortschritt innerhalb der dialektisch-agonalen Entwicklung der Kunst reden. Dieser Entwicklung liegt also etwas zugrunde, was Nietzsche „den letzten Plan“ nennt, der „das gemeinsame Ziel beider Triebe“ bestimmt, als welches Ziel sich für ihn die Tragödie, als das „geheimnisvolle Ehebündnis nach lange vorhergehendem Kampfe“ darstellt.

Die erste Etappe ist gekennzeichnet durch eine überschwängliche geschlechtliche Zuchtlosigkeit, „deren Wellen über jedes Familienthum und dessen ehrwürdige Satzungen hinwegflutheten; gerade die wildesten Bestien der Natur wurden hier entfesselt, bis zu jener abscheulichen Mischung von Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der eigentliche „Hexentrank“ erschienen ist“ [12]. Das Verbreitungsgebiet dieser Art des Dionysischen reicht von Babylon bis Rom. Dieser Wollust und Grausamkeit entgegen erhebt sich darauf die homerische Kultur, die durch das „Naive“ gekennzeichnet ist und welche ihren eigentlichen Ort in Hellas hat. Sie ruht auf dem Grunde dionysischen Leidens, von dem sie beständig bedroht ist. Das „Naive“ ist die höchste Spitze der homerisch-apollinischen Kultur. Ihr Produkt sind die Olympier, die homerischen Helden, Plastik und Epos. Aus der homerischen Welt entwickelt sich nun im dialektischen Gegenschlag eine neue dionysische Kultur, teils durch den Anprall dionysischer Barbaren, teils durch die von der homerischen Kultur gezügelten und nun wieder frei werdenden dionysischen Triebe der Griechen. Das Kunstwerk dieser Zeit ist der dionysische Dithyrambus. Die dionysischen Feste mit ihrer überschwänglichen Zuchtlosigkeit, wie sie noch auf der ersten Stufe anzutreffen waren, sind modifiziert zu „Welterlösungsfesten und Verklärungstagen“ [13]. Der „Hexentrank“ von Wollust und Grausamkeit ist hier ohne Kraft: „Nur die wundersame Mischung und Doppelheit in den Affecten der dionysischen Schwärmer erinnert an ihn — wie Heilmittel an tödtliches Gift erinnern — . . .“ [14]. Und analog dem „Naiven“ in der homerischen Welt tritt in diesen dionysischen Festen „gleichsam ein sentimentalischer Zug der Natur hervor, als ob sie über ihre Zerstückelung in Individuen zu seufzen habe“ [15]. Dieser Einbruch des Dionysischen richtet sich gegen jede apollinische Kultur, hebt sie auf und vernichtet sie. „Aber ebenso gewiß ist, daß dort, wo der erste Ansturm ausgehalten wurde, das Ansehen und die Majestät des delphischen Gottes starrer und drohender als je sich äußerte“ [16]. Das Apollinische, soweit es dem Anprall des Dionysischen Stand halten konnte, konzentriert sich im dorischen Staate und in der dorischen Kunst mit

---

[12] I, 27.
[13] I, 28.
[14] I, 28.
[15] I. 28.
[16] I, 37.

dorischer Architektur, Musik und Lyrik, die alles Dionysische von sich fern halten. „Ich vermag nämlich den dorischen Staat und die dorische Kunst mir nur als ein fortgesetztes Kriegslager des Apollinischen zu erklären: nur in einem unausgesetzten Widerstreben gegen das titanisch-barbarische Wesen des Dionysischen konnte eine so trotzig-spröde, mit Bollwerken umschlossene Kunst, eine so kriegsmäßige und herbe Erziehung, ein so grausames und rücksichtsloses Staatswesen von längerer Dauer sein“ [17].

So weit entwickeln sich die beiden Kunsttriebe der Natur relativ gesondert von einander, nur durch den Gegensatz und die latente Wirksamkeit des anderen jeweils mit ihm verbunden. Auf der fünften Stufe schießen diese beiden bis dahin von einander getrennten Kunsttriebe in der Gestalt eines einzigen ungeteilten Kunstwerkes zusammen, nicht ohne daß sich diese „Versöhnung“ im Volksliede, in der Lyrik und im dramatischen Dithyrambus vorbereitet hat. Dieses Kunstwerk ist die attische Tragödie und ihr Schöpfer Äschylus. In dem Kunstwerk des Äschylus ist der Bruderbund beider Gottheiten vollendet; „Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schließlich die Sprache des Dionysus, womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist“ [18].

Die unmittelbaren Vorbereitungen der Tragödie stellen sich im Phänomen des Volksliedes und in dem der Lyrik dar. Das Volkslied ist für Nietzsche „das perpetuum vestigium einer Vereinigung des Apollinischen und des Dionysischen“ [19]. Und von der Lyrik gilt mutatis mutandis das gleiche: auch sie ist eine Vereinigung des Dionysischen und Apollinischen; nur ist der Träger der Lyrik nicht das Volk, sondern der einzelne lyrische Genius. Was nun die Tragödie von diesen beiden Kunstformen unterscheidet, ist, abgesehen von der in ihr statthabenden Unterscheidung von Publikum, Chor und Scene, ihr dramatischer Charakter und die Herrschaft des tragischen Mythus, welcher aber nicht nur das Stigma der Tragödie, sondern das Kennzeichen der geschichtlichen Epoche überhaupt ist, in der die Tragödie entsteht. Das „tragische Zeitalter der Griechen“ heißt für Nietzsche jenes Zeitalter, in welchem das gesamte griechische Leben, wie es sich im Staate, in der Philosophie und in der Kunst des 6. und 5. vorchristlichen Jahrhunderts darstellt, vom tragischen Mythus beherrscht wird. In diesem Zeitalter sind Kunst und Volk, Mythus und Staat, Sitte und Tragödie in ihren Fundamenten auf das Innigste mit einander verwachsen. Es ist die Tat des Mythus, der diese, wie eine jede Kultur zu einer Einheit abschließt. Und was Nietzsche als Norm für eine jede Kultur aufstellt, ist im tragischen Griechentum verwirklicht: „Die Bilder des Mythus müssen die unbemerkt allgegenwärtigen dämonischen

[17] I, 37/38.
[18] I, 153.
[19] I, 45/46.

Wächter sein, unter deren Hut die junge Seele heranwächst, an deren Zeichen der Mann sich sein Leben und seine Kämpfe deutet: und selbst der Staat kennt keine mächtigeren, ungeschriebenen Gesetze als das mythische Fundament, das seinen Zusammenhang mit der Religion, sein Heranwachsen aus mythischen Vorstellungen verbürgt“ [20].

Die Tragödie ist durch Selbstmord gestorben. Ihren Todeskampf hat Euripides gekämpft. Ein neues Prinzip und ein neuer Menschentyp erschienen nach Äschylus in Griechenland, deren Auftreten den Tod der Kunst bedeutete. Dieses Prinzip ist nach Nietzsche der ästhetische Sokratismus, dieser neue Menschentyp ist der sokratische theoretisch-optimistische Mensch [21]. In Euripides vollzieht sich die Auseinandersetzung zwischen Kunst und Sokratismus mit dem Erfolge des Untergangs der Kunst und dem Siege der sokratischen Haltung. Euripides ist die Krise, in der sich Kunst und Wissenschaft begegnen und scheiden. Was nach ihm an Kunst kommt, ist nur noch gleichsam Kunst. Die neuere attische Komödie ist eine entartete Kunstform.

Der Sokratismus treibt die Entwicklung weiter. Sein Prinzip, ästhetisch gewandt, ist die These: „alles muß verständig sein, um schön zu sein“ [22]. An diesem Prinzip maß Euripides die Äschyleische Tragödie und fand, daß ihr Vieles fehle, damit dieses Prinzip erfüllt werde. Er und sein Lehrmeister Sokrates — in Athen ging die Sage, daß Sokrates dem Euripides beim Dichten helfe — sahen in der Äschyleischen Tragödie: „Etwas recht Unvernünftiges, mit Ursachen, die ohne Wirkungen und mit Wirkungen, die ohne Ursachen zu sein schienen; dazu das Ganze so bunt und mannichfaltig, daß es einer besonnenen Gemüthsart widerstreben müsse, für reizbare und empfindliche Seelen aber ein gefährlicher Zunder sei“ [23]. In und mit Euripides erscheint nun ein neues Prinzip, das sich ausdrücklich gegen den Mythus wendet und sich dagegen ausspricht, ihn in der Kunst zu verwenden. War für Äschylus der Mythus und die Tragödie der metaphysische Trost über das Urleiden der Welt, so erübrigte sich für das sokratische Denken, das seinem Wesen nach optimistisch ist — es ist die Haltung, die glaubt, daß durch das Denken die Welt korrigierbar sei —, ein solcher Trost.

Für dieses Denken sind gut, wahr und schön nur das, was verständig ist. Die ratio und das rationale Denken bleibt für diese Haltung die einzige Instanz, vor der sich Alles ausweisen muß. Was sich vor ihr nicht legitimieren kann, wird von ihr gekennzeichnet als „nur aus dem Instinct stammend“. „Nur aus Instinct: Mit diesem Ausdruck

---

[20] I, 160.

[21] Über Sokrates und das ihm zu Grunde liegende Prinzip vgl. die Schrift von Hasse: „Das Problem des Sokrates bei Friedrich Nietzsche“. — Lpzg. 1918.

[22] I, 89.

[23] I, 97.

berühren wir Herz und Mittelpunkt der sokratischen Tendenz. Mit ihm verurtheilt der Sokratismus eben so die bestehende Kunst wie die bestehende Ethik: wohin er seine prüfenden Blicke richtet, sieht er den Mangel der Einsicht und die Macht des Wahns und schließt aus diesem Mangel auf die innerliche Verkehrtheit und Verwerflichkeit des Vorhandenen"[24]. Denn alles Wahre, Gute, Schöne muß nicht nur verständig, sondern auch bewußt sein. Deshalb lehnt er die Kunst ab, die aus dem unbewußten Grunde der Natur stammt, die dionysische Musik, er lehnt den täuschenden Schein der apollinischen Schönheit ab. „Dies ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische, und das Kunstwerk der griechischen Tragödie ging an ihm zugrunde"[25]. Mit dem Gegensatz des Sokratischen zum Dionysischen, ist gleichzeitig der Gegensatz zum Apollinischen gegeben. Mit dem Einzug des ästhetischen Sokratismus in die Kunst verschwinden aus ihr Apollinisches und Dionysisches[26].

Damit Alles verständig sei, ist aus der Kunst Alles verbannt, was über das Durchschaubare und Bestimmbare hinausgeht. Euripides kann die geheimnisvolle Tiefe des Mythus für die Kunst nicht mehr brauchen. Seine Tat ist, daß er hinfort den Zuschauer auf die Bühne bringt. Das ist, wie Nietzsche meint, das erschöpfende Kennzeichen der Euripideischen Tendenz. Nicht mehr der Held, der Satyr, der Gott sind die Gestalten der Bühne, sondern: „Im Wesentlichen sah und hörte jetzt der Zuschauer seinen Doppelgänger auf der euripideischen Bühne und freute sich, daß jener so gut zu reden verstehe"[27]. Jetzt kommt die bürgerliche Mittelmäßigkeit und das allgemeine, allbekannte alltägliche Leben und Treiben zur Darstellung, über das ein Jeder zu urteilen imstande ist. Die Tragödie erhält eine Realistik und triviale Alltäglichkeit, wie sie sie vorher nie besessen. Während früher jede, auch die klarste Figur einen Kometenschweif hatte, der ins Ungewisse, Unaufhellbare zu deuten schien, sind die Figuren der Bühne jetzt eindeutig bestimmt, sie sind der getreuliche Spiegel des im Theater sitzenden Zuschauers. Der Vorgang auf der Bühne bringt keine überraschungen, er ist von Anfang an einem jedem Zuschauer bekannt. Sollten Zweifel über den Ausgang des Stückes vorhanden sein, so werden sie durch den Prolog verscheucht, der das Geschehen im Voraus garantiert. Und damit diese Garantie glaubhaft wirke, werden die Worte des Prologs einem Gotte in den Mund gelegt. Damit aber ist die Tragödie klar und unzweideutig in ihrem Verlaufe bestmmt. Alles ist verständig und verständlich, das mögliche Geheimnisvolle aus ihr vertrieben. „Jenes ursprüngliche und allmächtige dionysische Ele-

---

[24] I, 94.

[25] I, 86.

[26] „Und weil du Dionysus verlassen, so verließ dich auch Apollo . . ." — Nietzsche zu Euripides, I. 77.

[27] I, 79.

ment aus der Tragödie auszuſcheiden und ſie rein und neu auf undionyſiſcher Kunſt, Sitte und Weltbetrachtung aufzubauen — dies iſt die jetzt in heller Beleuchtung ſich uns entſchleiernde Tendenz des Euripides“ [28].

Welches aber iſt nun die Wirkung einer ſolchen Kunſt, wenn man ſie überhaupt noch Kunſt nennen will, nachdem das dionyſiſche und das apolliniſche Element als unverſtändig verurteilt und aus der Tragödie entfernt ſind? — Gar keine. Um alſo überhaupt wirken zu können, bedarf es neuer Erregungsmittel, die an die Stelle der dionyſiſchen Muſik und des apolliniſchen Mythus treten. „Dieſe Erregungsmittel ſind kühle paradoxe Gedanken — an Stelle der apolliniſchen Anſchauungen — und feurige Affecte — an Stelle der dionyſiſchen Entzückungen — und zwar höchſt realiſtiſch nachgemachte, keineswegs in den Äther der Kunſt getauchte Gedanken und Affecte“ [29]. Dieſe nehmen jetzt große Strecken der Tragödie ein, und um den Zuſchauer auf ſie zu konzentrieren, lenkt der Prolog ihn von dem tatſächlichen Geſchehen auf der Bühne ab, indem er ihm die Vorgeſchichte und den Inhalt des Bühnengeſchehens vor dem Beginn mitteilt. —

Am Ende ſeines Lebens hat ſich Euripides die Frage nach dem Weſen des Dionyſiſchen geſtellt und ſie in den „Bacchen“ beantwortet. Die Frage hieß für ihn, ob überhaupt das Dionyſiſche beſtehen dürfe und ob es nicht mit Gewalt auf dem helleniſchen Boden auszurotten ſei? Seine Antwort auf den zweiten Teil der Frage lautete: „ja, aber der Gott Dionyſus ſei zu mächtig, als daß man ihm widerſtehen könne. Dieſe Antwort iſt das Urteil der beiden Greiſe Kadmus und Tireſias: „das Nachdenken der klügſten Einzelnen werfe jene alten Volkstraditionen, jene ſich ewig fortpflanzende Verehrung des Dionyſus nicht um, ja, es gezieme ſich, ſolchen wunderbaren Kräften gegenüber mindeſtens eine diplomatiſch vorſichtige Teilnahme zu zeigen: wobei es aber immer noch möglich ſei, daß der Gott an einer ſo lauen Betheiligung Anſtoß nehme und den Diplomaten — wie hier den Kadmus — ſchließlich in einen Drachen verwandle“ [30].

Dies iſt der Widerſpruch, den Euripides nicht zu löſen imſtande war. Sein ganzes Leben lang hatte er für den äſthetiſchen Sokratismus gekämpft. Am Abend ſeines Lebens ſuchte er dieſen zu widerrufen, indem er die Macht des Gottes Dionyſus zeigt, der auch den Klügſten noch verzaubert. Aber ſein Verſuch des Widerrufs kommt zu ſpät, ſeine und die ſokratiſche Tendenz hat geſiegt. So wird für Nietzſche der Selbſtmord des Euripides, der ſich vom Turme ſtürzte, zu dem großen Symbol des Untergangs der Tragödie ſelbſt. „Die griechiſche Tragödie iſt anders zu Grunde gegangen, als ſämmtliche ältere

[28] I, 85.
[29] I, 88.
[30] I, 86.

schwesterliche Kunstgattungen: sie starb durch Selbstmord, in Folge eines unlösbaren Conflictes, also tragisch, während jene alle in hohem Alter des schönsten und ruhigsten Todes verblichen sind" [31]. Übrig bleibt als Sieger in diesem Konflikte Sokrates, der Gegner des Dionysus, der neue Orpheus, der den übermächtigen Gott zur Flucht nötigt. Dionysus zieht sich zurück in die Geheimkulte, wo er unter der Oberfläche der siegreichen Sokratik sein geheimnisvolles Leben weiterführt. Der Sokratismus bleibt fortan die siegreiche Macht, die nun das Gesicht und die Haltung einer ganzen Kultur bestimmt und die aus dem Tode des Sokrates, seinem ruhevollen und furchtlosen Tode, ihre neuen Hoffnungen gewinnt. „Der sterbende Sokrates wurde das neue, noch nie sonst geschaute Ideal der edlen griechischen Jugend: vor Allen hat sich der typische hellenische Jüngling Plato, mit aller inbrünstigen Hingebung seiner Schwärmerseele vor diesem Bilde niedergeworfen" [32].

Sokrates verurteilte die Tragödie, weil sie seiner Forderung nicht entsprach; dasselbe tat Plato, der sich enthusiastisch dem Meister anschloß. Seine erste Tat im Dienste des Sokrates war, daß er seine eigenen Tragödien verbrannte. Aber mit dieser Verbrennung der Manuskripte vernichtete er keineswegs die in ihm ruhende poetische Veranlagung. Diese setzte sich vielmehr durch und führte die Poesie in ihr bis dahin unbekannte Stellungen. Zwar verdammte er die Tragödie und die Kunst in nicht minder entschiedenen Worten als Sokrates. Was er der Tragödie und der Kunst vorwarf, nämlich, daß sie Nachahmung eines Scheinbildes sei und damit einer niedrigeren Sphäre angehöre als die empirische Welt, diesem Vorwurf wollte er sich auf keine Weise aussetzen, und so strebte er danach, in seinen Dialogen eine höhere Wirklichkeit darzustellen als die bloß empirische, eine Wirklichkeit, deren Dignität und Bedeutsamkeit weit über die Empirie hinausgehe, und er fand diese Wirklichkeit in den Ideen. Damit wollte aber Plato nichts anderes als was die Tragiker wollten, nämlich das wahre Wesen der Welt darstellen und er gelangte so als Denker auf einem Ummwege dahin, wo er als Dichter ursprünglich heimisch gewesen war, nur daß er die Absicht und das Wesen der Tragödie mißverstand. Das ist die eine Verwandtschaft Platos mit den Tragikern.

Die andere aber ist die, daß er im Grunde, wenn auch auf anderer Stufe mit und in seinen Dialogen dasselbe tat, was die Tragödie einst leistete. Wie diese alle früheren Kunstgattungen in sich aufgesaugt hatte, so nahm nun auch der Platonische Dialog alle vorhandenen Stile und Formen in sich auf. Erzählung, Lyrik, Drama, Prosa und Poesie: diesen heimatlos gewordenen Elementen gewährte nun der Platonische Dialog Schutz. In einem großartigen Bilde kennzeichnet

---

[31] I, 77.
[32] I, 96.

Nietzsche die neue Form: „Der Platonische Dialog war gleichsam der Kahn, auf den sich die schiffbrüchige ältere Poesie sammt allen ihren Kindern rettete: auf einen engen Raum zusammengedrängt und dem einen Steuermann Sokrates ängstlich unterthänig, fuhren sie jetzt in eine neue Welt hinein, die an dem phantastischen Bilde dieses Aufzugs sich nie satt sehen konnte“ [33].

Es ist bei der Ähnlichkeit der Tragödie und des platonischen Dialogs, die Nietzsche betont, fast überflüssig zu sagen, daß sie eine rein formale ist und daß inhaltlich und ihrer Stellung im Gesamten des Lebens nach beide Formen auf das Entschiedenste von einander abweichen. Der Kahn fährt in eine neue Welt, die nun nichts mehr Mythisches und Unverständiges hat, welcher neuen Welt Plato das Vorbild einer neuen Kunstform, das Vorbild des Romans, gegeben hat, als welcher nach einem tiefen Worte Hegels „eine bereits zur P r o s a geordnete Wirklichkeit“ voraussetzt [34]. Der Platonische Dialog und der Roman sind für die neue philosophische sokratische Haltung nur noch die ancilla im Dienste der dialektischen Philosophie. Damit ist die Kunst ihrer beherrschenden Stellung, wie sie sie zur Zeit der Tragödie inne hatte, verlustig gegangen.

„Hier“ — im Platonischen Dialog — „überwächst der p h i l o s o p h i s c h e G e d a n k e die Kunst und zwingt sie zu einem Sich-Anklammern an den Stamm der Dialektik“ [35]. Das Dionysische und das Apollinische verlieren so ihre Freiheit und Notwendigkeit. An die Stelle des Apollinischen tritt der Gedanke und der logische Schematismus. Die Musik, das Dionysische, ist überflüssig geworden für eine Haltung, die durch und durch optimistisch ist und keines metaphysischen Trostes bedarf. Jetzt feiert die Dialektik in dem Helden des Platonischen Dialogs, Sokrates, ihre Triumphe und treibt alles Dionysische heraus. Die düsteren Wolken der Tragödie sind vertrieben, es gibt nichts mehr, was nicht vor dem Strahl der Dialektik weichen müßte. „Tugend ist Wissen; es wird nur gesündigt aus Unwissenheit; der Tugendhafte ist der Glückliche“, diese optimistischen sokratischen Sätze bergen den Tod der Tragöde in sich, denn da für Sokrates das Wissen lehrbar ist, ist für ihn ebenfalls Glück lehrbar.

Was kann nun noch gegenüber dem dialektischen Helden und der optimistischen Haltung des Platonischen Dialogs der Chor bedeuten? Er erscheint jetzt als etwas Zufälliges und Überflüssiges, als eine Reminiscenz an den Ursprung der Tragödie, aus dem die Tragödie und das Tragische zwar entsprang, der aber mit der Verdrängung des Tragischen durch den Optimismus nun auch verdrängt wird. Schon bei Sophokles wurde die Stellung des Chores schwankend, bei Plato nun verliert er jegliche Bedeutung und verschwindet überhaupt. Die

[33] I, 99.

[34] Hegel, Ästhetik, Bd. III. S. 395.

[35] I, 99.

Phasen der Vernichtung des Chores sind bezeichnet durch die Namen Sophokles, Euripides, Agathon, die neuere Komödie und Plato. „Die optimistische Dialektik treibt mit der Geißel ihrer Syllogismen die Musik aus der Tragödie: d. h. sie zerstört das Wesen der Tragödie, welches sich einzig als eine Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustände als sichtbare Symbolisirung der Musik, als die Traumwelt eines dionysischen Rauschen interpretiren läßt“[36]. Die Tragödie geht unter, sie versinkt und kann erst wiederkommen, wenn der optimistische Glaube brüchig wird und eine neue tragische Gesinung heraufkommt, die den Sokratismus als fragwürdig erlebt.

Indessen macht sich jedoch in Griechenland eine neue sokratische „Kunstform“ breit, der neuere attische Dithyrambus, der die Kunst jeglichen künstlerischen Inhalt beraubt. Der Geist der Sokratik, der Geist der Wissenschaft ist es, der der Musik feindlich entgegentritt. Die Musik, die im neueren attischen Dithyrambus vorkommt, hat nichts mehr gemeinsam mit der mythenschaffenden Musik der Tragödie. Sie, die vorher reicher als die Erscheinungen war und aus sich den Mythus gebar, welcher eine Semiotik für die Musik und den Willen abgab, wird jetzt zu einer dürftigen musikalischen Nachahmung der Vorgänge auf der Bühne. Diese neue Musik wird zu einem imitatorischen Konterfei der Erscheinung, sie verliert ihren Charakter, den der „universalia ante rem“; der Mythus, der das Abbild einer ewigen Wahrheit war, wird modifiziert und verunstaltet zum Abbild eines banal-alltäglichen Vorgangs, den jetzt die Musik untermalt. „Die Tonmalerei ist also in jeder Beziehung das Gegenstück zu der mythenschaffenden Kraft der wahren Musik: durch sie wird die Erscheinung noch ärmer als sie ist, während durch die dionysische Musik die einzelne Erscheinung sich zum Weltbild bereichert und erweitert“[37]. Aus der „eigentlichen Idee der Welt“ wird die Musik hier die „Sclavin der Erscheinungswelt“[38].

So wie durch die neue Musik das Dionysische aus der neueren attischen Komödie verbannt wird, so wird auch das Mythische aus der Kunst hinausgewiesen. Die Allgemeinheit des Mythus und der mythischen Helden wird jetzt zu bloßer Darstellung individueller Charaktere verzerrt. Hier siegt das Individuelle, die Erscheinung über das Allgemeine. Dieser Prozeß der Einengung auf das Individuelle und Besondere beginnt mit Sophokles, welcher zwar noch ganze Charaktere malt, bei Euripides sehen wir nur noch einzelne personifizierte große Charakterzüge, bis schließlich in der neueren attischen Komödie nur noch Masken mit einem einzigen Ausdruck erscheinen, der leichtsinnige Alte, der geprellte Kuppler oder der verschmitzte Sklave. Der mythenbildende Geist der Musik ist verzogen. „Was jetzt noch von

---

[36] I, 101.
[37] I, 121/122.
[38] ebd.

der Musik übrig ist, das ist entweder Aufregungs- oder Erinnerungsmusik d. h. entweder Stimulanzmittel für stumpfe und verbrauchte Nerven oder Tonmalerei“ [39].

Zeigt sich in der neueren Musik und in der Charakterdarstellung der neuen Komödie ihr undionysischer und unapollinischer Zug, so erscheint in ihren Schlüssen, die optimistische Tendenz, die hinter dieser Kunstform steht. Die Tragödie spendete den metaphysischen Trost, in ihr tönte ein Klang aus einer anderen Welt, der den Menschen mit den Absurditäten des Daseins versöhnte. Jetzt, da die Tragödie einer optimistischen Haltung gewichen ist, wird der metaphysische Trost überflüssig. Alles wendet sich nun zum guten Ende. „... der Held, nachdem er durch das Schicksal hinreichend gemartert war, erntete in einer stattlichen Heirath, in göttlichen Ehrenbezeugungen einen wohlverdienten Lohn, der Held war zum Gladiator geworden, dem man, nachdem er tüchtig geschunden und mit Wunden überdeckt war, gelegentlich die Freiheit schenkte. Der deus ex machina ist an die Stelle des metaphysischen Trostes getreten“ [40].

So ist die tragische Weltbetrachtung aus der Kunst vertrieben, sie verzieht sich in die Tiefen der dionysischen Geheimkulte und an ihre Stelle tritt die sogenannte „griechische Heiterkeit“. Während in der künstlerischen Epoche Griechenlands die „Heiterkeit als homerische Naivität erschien, als die aus einem düsteren Abgrunde hervorwachsende Blüte der apollinischen Cultur, als der Sieg, den der hellenische Wille durch seine Schönheitsspiegelung über das Leiden und die Weisheit des Leidens davonträgt“ [41], während in jener Periode, die „Werdelust des Künstlers, die jedem Unheil trotzende Heiterkeit des künstlerischen Schaffens nur ein lichtes Wolken- und Himmelsbild“ ist, „das sich auf einem schwarzen See der Traurigkeit spiegelt“ [42], kommt mit Sokrates jene andere Form der griechischen Heiterkeit auf, die zwiefach bestimmt ist, einmal als die „Heiterkeit des Sclaven, der nichts Schweres zu verantworten, nichts Großes zu erstreben, nichts Vergangenes oder Zukünftiges höher zu schätzen weiß als das Gegenwärtige“ [43], zum anderen aber als die Heiterkeit des theoretischen Menschen: diese Heiterkeit bekämpft die Weisheit und Kunst, sie löst den Mythus auf, sie setzt an Stelle eines metaphysischen Trostes eine irdische Konsonanz, sie glaubt an die Korrektur der Welt durch das Wissen, sie glaubt, daß Tugend und Glück lehrbar sei und ist in dem Wahne befangen, durch das Erkennen „die ewige Wunde des Daseins heilen zu können“ [44].

---

[39] I, 123.
[40] I, 123.
[41] I, 124.
[42] I, 69.
[43] I, 80/81.
[44] I, 125.

So lagert der Schatten des Sokrates über der ganzen folgenden Zeit und bestimmt die Kultur, die die griechische des 6. vorchristlichen Jahrhunderts ablöst.

Die neue Kultur ist die alexandrinische Kultur. Nietzsche unterscheidet drei Arten der Kultur: die sokratische, die künstlerische und die tragische, die ihren historischen Niederschlag in der alexandrinischen, in der hellenischen und in der indisch-bramanischen Kultur fanden. Es ist bei dieser Unterscheidung bemerkenswert, daß Nietzsche die hellenische als künstlerische Kultur faßt und nicht als tragische, wenn er auch die Weltbetrachtung, die in ihr, vor Allem in der Zeit der Tragödie statthat, als tragische Weltbetrachtung bezeichnet. Die tragische Kultur hat in Indien ihren Sitz und erscheint ferner als die Form der zukünftigen deutschen Kultur. Sie ist um den Begriff der Weisheit zentriert.

Die alexandrinische Kultur, die die künstlerische ablöst, dauert bis in die Gegenwart hinein. Zu beachten ist, daß das Mittelalter aus der Nietzscheschen Geschichtsphilosophie völlig herausfällt. Nur hier und da macht er vereinzelte Bemerkungen über einige Erscheinungen des Mittelalters, so z. B. über die St. Johanns- und St. Veitstänze, die er als Zeichen dionysischer Erregung wertet und als exemplarisch in der ersten Interpretation des Dionysischen aufführt; an anderer Stelle spricht er von der erhabenen und heiligen Musik Palästrinas und von dem „Gewölbebau Palästrinischer Harmonien, an dem das gesamte christliche Mittelalter gebaut hatte“ [45], und setzt die Palästrinische Musik der Opernmusik entgegen. — Jedoch über diese vereinzelten Bemerkungen, die das Mittelalter betreffen, kommt er nicht hinaus, und es bleibt zweifelhaft, in welche der Kulturkategorien diese Zeit fällt. Das Mittelalter in seiner Gesamtheit hat Nietzsche in der „Geburt der Tragödie“ nicht berücksichtigt und nicht behandelt.

Nietzsche läßt den Faden der Geschichte der Kunst bei der neueren attischen Komödie fallen und nimmt ihn bei der Renaissance, genauer bei der Oper, wieder auf. Auch die Oper ist ihm sokratisches Kunstwerk. „Man kann“, sagt er, „den innersten Gehalt dieser sokratischen Cultur nicht schärfer bezeichnen, als wenn man sie die Cultur der Oper nennt“ [46]. An den Elementen der Oper erläutert er ihren sokratischen Charakter: am Recitativ, am stilo rappresentativo, an ihrer idyllischen Haltung.

Der Sprechgesang des Recitativs, der pathetische Wortausdruck in diesem Halbgesange dient dazu, das Verständnis des Textes zu befördern und zu erleichtern. Die Musik wird im Recitativ völlig in den Dienst des Wortes und des besseren Wort-Verstehens gestellt. Die in

---

[45] I, 131.
[46] I, 130.

der Oper geltende Forderung, daß man vor Allem die Worte verstehen müsse, ist vom unmusikalischen Zuhörer erhoben worden. Die Gefahr bei dieser Zwangssituation der Musik ist die, daß der Opernsänger ihr „einmal zur Unzeit das Übergewicht ertheilt, wodurch sofort Pathos der Rede und Deutlichkeit des Wortes zugrunde gehen müßte", außerdem fühlt der Sänger ständig den Trieb zu musikalischer Entladung und zu virtuosenhafter Präsentation seiner Stimme[47]. Diese doppelte Gefahr bannt der „Dichter" und macht sie der Oper nutzbar, indem er durch Wort- und Sentenzenwiederholungen, durch lyrische Interjektionen dem Sänger die Gelegenheit gibt, im rein musikalischen Elemente, ohne Rücksicht auf das Wort auszuruhen. Damit ist der stilo rappresentativo fertig. Eindringliche, doch nur halb gesungene Rede und ganz gesungene Interjektion wechseln einander ab. Bald wird auf den Begriff und die Vorstellung, bald auf den musikalischen Grund des Zuhörers zu wirken versucht. „Das Recitativ ist nach dieser Schilderung zu definieren als die Vermischung des epischen und lyrischen Vortrags und zwar keinesfalls die innerlich beständige Mischung, die bei so gänzlich disparaten Dingen nicht erreicht werden konnte, sondern die äußerlichste mosaikartige Conglutination, wie etwas Derartiges im Bereiche der Natur und der Erfahrung gänzlich vorbildlos ist"[48].

Zu dieser außerkünstlerischen Tendenz, die im Entstehen des Recitativs und des stilo rappresentativo mitwirkte, kommt eine andere hinzu, die von den Erfindern des Recitativs selbst intendiert wurde, die sie aber für eine künstlerische Tendenz hielten. Der neue Stil galt diesen Erfindern und ihrem Zeitalter als die Wiedererweckung der altgriechischen Musik: „ja man durfte sich bei der allgemeinen und ganz volksthümlichen Auffassung der homerischen Welt als der Urwelt dem Traume überlassen, jetzt wieder in die paradiesischen Anfänge der Menschheit hinabgestiegen zu sein, in der nothwendig auch die Musik jene unübertroffene Reinheit, Macht und Unschuld gehabt haben müßte, von der die Dichter in ihren Schäferspielen so rührend zu erzählen wußten"[49]. Dieser Glaube an die griechische Welt, als an die paradiesische Urwelt des Menschen, ist aber nichts anderes als der Ausdruck eines mächtigen, aber unästhetischen Bedürfnisses. Hinter diesem Glauben steht die Sehnsucht zum Idyll, er ist nichts Anderes als der Glaube an eine unvorzeitliche Existenz des künstlerischen und guten Menschen. Das Recitativ galt seinen Erfindern als die wiederentdeckte Sprache jenes Urmenschen, die Oper als das wiederaufgefundene Land dieses idyllisch und heroisch guten Wesens, das zugleich in allen seinen Handlungen einem natürlichen Kunsttriebe folgt, das bei Allem, was es zu sagen hat, wenigstens etwas singt, um,

[47] I, 131.
[48] I, 132.
[49] I, 132.

bei der leisesten Gefühlserregung, sofort mit voller Stimme zu singen[50].

Um die idyllische Tendenz der Oper zu verstehen, muß an die Unterscheidung Schillers von Elegie und Idylle erinnert werden. Wenn die Natur und das Ideal, die eine als verloren, das andere als unerreicht dargestellt wird, und beide so ein Gegenstand der Trauer werden, entsteht die Elegie. Die Idylle dagegen entsteht, wenn Natur und Ideal zum Gegenstand der Freude werden, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Für die Oper und ihre Entstehung gilt nun, daß das Ideal nicht als unerreicht, die Natur nicht als verloren empfunden wird, für diese Haltung gab es eine Urzeit des Menschen, in der er nicht der Natur entfremdet, sondern mit ihr eins war, und diese Natürlichkeit des Menschen ist zugleich das Ideal der Menschheit. Paradiesische Güte und Künstlerschaft waren die Kennzeichen jenes Urmenschen, von dem wir alle abstammen und der wir im Grunde noch sind. Allerdings müßten wir, um uns als diesen Urmenschen zu erkennen, uns der überflüssigen Gelehrsamkeit und Kultur entäußern. Als Ausdruck dieser optimistischen Haltung und des Glaubens an den guten und künstlerischen Menschen in uns, steht vor uns die Oper. „Welche zuversichtliche Gutmüthigkeit dieser verwegenen Bestrebungen mitten im Schooße der theoretischen Cultur! — Einzig nur aus dem tröstenden Glauben zu erklären, daß „der Mensch an sich“ der ewig tugendhafte Opernheld, der ewig flötende oder singende Schäfer sei, der sich endlich immer als solcher wiederfinden müsse, falls er sich selbst irgendwann einmal wirklich auf einige Zeit verloren habe, einzig die Frucht jenes Optimismus, der aus der Tiefe der sokratischen Weltbetrachtung hier wie eine süßlich-verführerische Duftsäule emporsteigt“[51].

Das Dionysische ist aus der Oper entschwunden, die Musik wird zur verstandesmäßigen Wort- und Tonrhetorik, die mythische Vision hat sich verzogen, an ihre Stelle tritt der Maschinist und Dekorationskünstler, der metaphysische Trost der Tragödie wird ersetzt durch das Dogma vom guten und künstlerischen Menschen. Die Oper ist „der Ausdruck des Laienthums in der Kunst, das seine Gesetze mit dem heiteren Optimismus des theoretischen Menschen dictirt“[52].

Oper, neuere attische Komödie, platonischer Dialog und Euripideische Tragödie sind Kunstformen, die auf dem Boden der alexandrinischen oder sokratischen Kultur entstehen. Gemeinsam ist allen diesen Formen das Fehlen des Dionysischen und des Apollinischen. Gemeinsam ist ihnen ferner der optimistische Glaube an die Möglichkeit der Heilung der „ewigen Wunde des Daseins“. Die Tiefe der Weltbetrachtung, wie sie in der Tragödie statt hat, ist abgelöst durch die flache

---

[50] I, 133.
[51] I, 136.
[52] I, 135.

Heiterkeit des Sklaven und des theoretischen Menschen. Die Tragödie ist zugrunde gegangen an dem Entschwinden der Musik. An die Stelle des künstlerischen Genius tritt in der sokratischen Kultur der Gelehrte und der künstlerische Laie. „In einem fast erschreckenden Sinne ist hier eine lange Zeit der Gebildete allein in der Form des Gelehrten gefunden worden“ [53]. Der ästhetische Zuschauer ist zum Kritiker geworden, der mit halb moralischen und halb gelehrten Ansprüchen dem Kunstwerke gegenübersteht. Der Optimismus der Logik, der glaubt, am Leitfaden der Logik bis in die Tiefe der Welt herabsteigen zu können, für den es nichts Geheimnisvolles, nichts Mythisches mehr gibt, beherrscht die alexandrinische Kultur, die bis in die Gegenwart hineinreicht.

Aber so sehr die alexandrinische Kultur herrscht, so sehr sie das untergehende Griechentum und die Moderne von der Renaissance bis zur Gegenwart bestimmt, so ist doch die Frage erlaubt, „ob die Macht, an deren Entgegenwirken die Tragödie sich brach, für alle Zeiten genug Stärke hat, um das künstlerische Wiedererwachen der Tragödie und der tragischen Weltbetrachtung zu verhindern“ [54]. Wenn dieses nicht der Fall ist, und Nietzsche ist dieser Meinung, dann kann man fragen, ob das Wiedererwachen der Tragödie die ganze sokratische Haltung vernichten werde oder ob eine Versöhnung der feindlichen Gegensätze eintreten könne.

„Vielleicht ist die Kunst sogar ein nothwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft“ [55].

Nietzsche entscheidet sich für die Bejahung der letzten Frage. Dies vorweggenommen ist zu fragen, welche Anhaltspunkte er für die Hoffnung hat, daß der Sokratismus das Wiedererwachen der Tragödie nicht verhindern könne. Es sind im wesentlichen vier Tatsachen, auf die er sich stützt. Die erste ist die Traumerscheinung des Sokrates, die ihm im Gefängnis des öfteren kam und welche immer dasselbe sagte: „Sokrates, treibe Musik!“ Diese Traumerscheinung motiviert Nietzsche mit dem Gefühl der Leere, das jeder despotische Logiker der Kunst gegenüber habe, mit dem Gefühl eines halben Vorwurfs, einer vielleicht versäumten Pflicht. Sokrates habe diese Stimme zunächst nicht verstanden und sich damit beruhigt, seine Philosophie für die höchste Musenkunst zu halten. Er wollte nicht glauben, daß die Traumerscheinung jene „gemeine populäre Musik“ meine. Schließlich habe er sich dazu entschlossen, ein Prooemion auf Apollo zu dichten und einige Fabeln des Äsop in Verse zu bringen. Diese Stimme, die ihn zu seinen dichterischen Versuchen drängte und die sich durch den Verstand nicht zur Ruhe bringen ließ, ist „das einzige Zeichen einer Bedenklichkeit über die Grenzen der logischen Natur“ [56]. An dieser

[53] I, 126.
[54] I, 119.
[55] I, 102.
[56] ebd.

Stimme entzündete sich für Sokrates die Frage: „Vielleicht gibt es ein Reich der Weisheit, aus dem der Logiker verbannt ist?“ [57].

Erscheint hier noch die Kunst als eine ahnungsvolle, aber schattenhafte Möglichkeit auch für den despotischen Logiker, die sich als eine Stimme gibt, ähnlich dem sokratischen Daimonion, ohne daß Sokrates die volle Konsequenz aus ihr zu ziehen geeignet und geneigt war, so zeigt sich in einer psychologischen Tatsache, die korrelativ an das Wesen der Logik geknüpft ist, die Notwendigkeit der Kunst für den konsequenten Logiker. Die Wissenschaft eilt am Leitfaden der Logik, angespornt durch ihren Wahn, bis an ihre Grenzen, an denen ihr im Wesen der Logik ruhender Optimismus scheitert. Zwar hat die Peripherie des Kreises der Wissenschaften unzählige Punkte und ein Ausmessen dieses Kreises ist für den einzelnen Wissenschaftler ein Ding der Unmöglichkeit, dennoch trifft der „edle und begabte Mensch noch vor der Mitte seines Daseins und unvermeidlich auf solche Grenzpunkte der Peripherie, wo er in das Unaufhellbare starrt. Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt — da bricht die neue Form der Erkenntniß durch, die tragische Erkenntniß, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht“ [58]. Wenn der „edle und begabte Mensch“, der eine Dimension der Wissenschaft ausgemessen hat, nun erfährt, wie beliebig und zufällig sich der menschliche Intellekt in der Welt ausnimmt, dann ruft er die Kunst zu Hilfe als Schutz- und Heilmittel. Allerdings gilt dieses Umschlagen in tragische Resignation und Kunstbedürftigkeit nicht für jeden alexandrinischen, sondern nur für den edlen und begabten Menschen. Auf ihren niederen Stufen ist die sokratische Haltung durchaus kunstfeindlich und nur dem Wahne verbunden, „daß das Denken an dem Leitfaden der Causalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und daß das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern zu corrigieren imstande sei“ [59]. Auf ihren höheren Stufen aber bricht die Paradoxie der Wissenschaft, die in ihr metaphysisch angelegt ist, in voller Stärke durch, denn der „erhabene metaphysische Wahn der Wissenschaft“, daß nämlich das Dasein durch das Denken korrigierbar sei, „führt sie immer und immer wieder zu ihren Grenzen, an denen sie in Kunst umschlagen muß: auf welche es eigentlich bei diesem Mechanismus abgesehen ist“ [60]. Nehmen wir noch die Worte hinzu, daß der Sokratismus und die Wissenschaft bei ihrer eigenen Unendlichkeit auch die Unendlichkeit der Kunst verbürgen, dann kommen wir zu dem Ergebnis: das nach Nietzsche auf einer bestimmten Stufe Kunst

[57] I, 102.
[58] I, 108.
[59] I, 105.
[60] ebd.

und Wissenschaft sich nicht nur nicht feindlich gegenüber stehen, sondern daß sie einander erfordern.

Es ist eine irrige Meinung, zu glauben, daß Nietzsche wissenschaftsfeindlich sei. Wogegen er angeht, ist der naive optimistische Glaube und die Kunstfeindschaft der Sokratik. Auf der vierten Stufe der geschichtlichen Entwicklung ist Wissenschaft und Kunst miteinander verbunden und das Ideal, das dieser Stufe entspricht, ist für Nietzsche der „musiktreibende Sokrates". „. . . wird jenes „Umschlagen" zu immer neuen Configurationen des Genius und gerade des musiktreibenden Sokrates führen?"[61]. Ja; allerdings muß der theoretische Geist von der tragischen Weltbetrachtung abgelöst werden, und erst nachdem der Geist der Wissenschaft bis an seine Grenze geführt ist, dürfte auf eine Wiedergeburt der Tragödie zu hoffen sein: „für welche Culturform wir das Symbol des musiktreibenden Sokrates . . . hinzustellen hätten[62].

Zweifellos bedeutet die alexandrinische Kultur einen Abfall von der künstlerischen Kultur der Griechen, aber sie hat in sich die Möglichkeit, sowohl sich als die künstlerische Kultur in der tragischen Kultur zu vereinigen und zu versöhnen. Wenn an Stelle des sterbenden Sokrates der musiktreibende, wenn an Stelle der Wissenschaft die Weisheit tritt, welche beide höhere Formen die Sokratik in sich aufnehmen und verarbeiten, dann ist das Ideal der tragischen Kunst und Weltbetrachtung erreicht. Zwar gibt es „keine andere Kunstperiode, in der sich die sogenannte Bildung und die eigentliche Kunst so befremdet und abgeneigt gegenübergestanden hätten, als wir in der Gegenwart mit Augen sehen"[63], aber es gibt zwei untrügliche Zeichen, zwei untrügliche Hoffnungen, an denen der Untergang des alexandrinischen Optimismus abzulesen ist: die deutsche Philosophie eines Kant und Schopenhauer und die deutsche Musik eines Bach, Beethoven und Wagner.

Von zwei Seiten setzt der Angriff gegen den Alexandrinismus ein. Die Philosophie bedroht ihn von innen, die Musik bestürmt ihn von außen. „Der ungeheuren Tapferkeit und Weisheit Kant's und Schopenhauer's ist der schwerste Sieg gelungen. der Sieg über den im Wesen der Logik verborgenen Optimismus, der wiederum der Untergrund unserer Cultur ist"[64]. Indem nämlich Kant und Schopenhauer die Grenzen der Erkenntnis aufweisen, ist eine Kultur eingeleitet, „welche ich als eine tragische zu bezeichnen wage"[65]. Die deutsche Musik leitet einen umgekehrten Prozeß ein als der Sokratismus es tat: das allmähliche Erwachen des dionysischen Geistes in unserer

[61] I, 109.
[62] I, 119/120.
[63] I, 142.
[64] I, 128.
[65] ebd.

in der zum ersten Mal wieder „der erste dionysische Lockruf" gegenwärtigen Welt, das schon ein Vorspiel hatte in der Reformation, erklang, dem „in wetteiferndem Widerhall jener weihevoll übermüthige Festzug dionysischer Schwärmer" antwortete, „denen wir die deutsche Musik danken — und denen wir die Wiedergeburt des deutschen Mythus danken werden!"[66]. Die deutsche Musik verbürgt die neue tragische Kultur. „Aus dem dionysischen Grunde des deutschen Geistes ist eine Macht emporgestiegen, die mit den Urbedingungen der sokratischen Cultur nichts gemein hat und aus ihnen weder zu erklären, noch zu entschuldigen ist, vielmehr von dieser Cultur als das Schrecklich-Unerklärliche als das übermächtig-Feindselige empfunden wird, die deutsche Musik, wie wir sie vornehmlich in ihrem mächtigen Sonnenlaufe von Bach zu Beethoven, von Beethoven zu Wagner zu verstehen haben"[67]. Dieses Mysterium der Einheit zwischen deutscher Musik und deutscher Philosophie weist auf eine neue Daseinsform, „über deren Inhalt wir uns nur aus hellenischen Analogien ahnend unterrichten können"[68].

„Glaube Niemand, daß der deutsche Geist seine mythische Heimath auf ewig verloren habe, wenn er so deutlich noch die Vogelstimmen versteht, die von jener Heimath erzählen. Eines Tages wird er sich wach finden in aller Morgenfrische eines ungeheuren Schlafes: dann wird er Drachen tödten, die tückischen Zwerge vernichten und Brünnhilde erwecken und Wotans Speer selbst wird seinen Weg nicht hemmen können"[69].

Damit aber der deutsche Geist, in die längst verlorene Heimat wieder zurückfinde, bedarf er der Führer. Er muß sich den Griechen der deutschen Philosophie und der deutschen Musik anvertrauen, und wenn er in der Gegenwart einen Führer sucht — „so mag er nur dem wonnig lockenden Rufe des dionysischen Vogels lauschen, der über ihm sich wiegt und ihm den Weg dahin deuten will"[70].

Mit diesem Hinweis auf Wagner schließt die Geschichtsphilosophie der Kunst, wie sie Nietzsche in der „Geburt der Tragödie" gegeben hat. Sie schließt mit der Hoffnung auf die Wiedergeburt der Tragödie aus dem deutschen Geiste.

Nietzsche hat den Wandel der Kunstformen durch die Geschichte verfolgt. Er hat vier große Epochen abgesteckt:

1. Den Kampf des Dionysischen mit dem Apollinischen.
2. Die Versöhnung der beiden feindlichen Triebe in der Tragödie.
3. Die Ablösung der Tragödie und der Kunst durch die Sokratik und
4. Die Vereinigung von Kunst und Sokratik in der tragischen Kultur.

---

66 I, 162.
67 I, 138.
68 I, 140.
69 I, 170.
70 I, 165.

Der Weg, den die Kunst in der Geschichte genommen hat, ist ein dialektischer, sofern es erlaubt ist, die Bewegung in Gegensätzen als Dialektik zu bezeichnen. Wir meinen mit diesem Worte nichts Anderes als den Schritt der Geschichte, wie er der Geschichtsauffassung der „Geburt der Tragödie“ zugrunde liegt und beabsichtigen keineswegs, den Begriff der Dialektik, wie er in der Hegelschen Philosophie seine Formulierung gefunden hat, auf Nietzsches Geschichtsphilosophie anzuwenden und diese in das Hegelsche Schema zu pressen. Wenn wir also annehmen, daß Nietzsches Geschichtsphilosophie keinesfalls mit der Hegels indentisch zu setzen ist, wenn wir ferner eine Identifizierung der Hegelschen und der Nietzscheschen Dialektik ablehnen müssen, so kann dennoch behauptet werden, daß eine Beziehung zwischen beiden besteht, eine Behauptung, die dadurch an Wahrscheinlichkeit gewinnt, daß sie von Nietzsche selbst aufgestellt ist. Im „Ecce Homo“ stehen die Worte über die „Geburt der Tragödie“: „ — sie riecht anstößig Hegelisch, sie ist nur in einigen Formeln mit dem Leichenbitter-Parfum Schopenhauer's behaftet. Eine „Idee“ — der Gegensatz dionysisch und apollinisch — in's Metaphysische übersetzt; die Geschichte selbst als die Entwicklung dieser „Idee“; in der Tragödie der Gegensatz zur Einheit aufgehoben . . .“ [71].

Wenn auch die geschichtliche Entwicklung in der „Geburt der Tragödie“ von Nietzsche im Ganzen keineswegs als die Entwicklung einer Idee gesehen wird — Dionysisches und Apollinisches sind keine Ideen, sondern Kunsttriebe der Natur, — so bleibt dennoch im Formalen eine Verwandtschaft zu Hegel bestehen. Wie bei Hegel sich die Geschichte in Gegensätzen bewegt, so schreitet sie auch bei Nietzsche fort, nur ist der Charakter der Gegensätze in beiden Fällen von einander unterschieden. Bei Hegel sind die beiden Gegensätze: Geist und Wirklichkeit, bei Nietzsche verbleiben beide als Triebe in der Wirklichkeit selbst. Bei Hegel ist der Geist, die Vernunft, die Logik das erste und letzte und im Grunde die metaphysische Wesenheit, bei Nietzsche dagegen hat der Geist keine metaphysische Wesenheit. „Es ist ein ewiges Phönomen: immer findet der gierige Wille ein Mittel, durch eine über die Dinge gebreitete Illusion seine Geschöpfe im Leben festzuhalten und zum Weiterleben zu zwingen. Diesen fesselt die sokratische Lust des Erkennens und der Wahn, durch dasselbe die ewige Wunde des Daseins heilen zu können . . .“ [72]. Die Dialektik der Geschichte bei Hegel ist Dialektik des Geistes, die Dialektik der Geschichte bei Nietzsche ist Naturdialektik. Während bei Hegel die Natur aus dem Wesen des Geistes und der Logik abzuleiten ist und sie nur in so weit wahr und wirklich ist, als sie vernünftig ist, ist bei Nietzsche der Geist und die Vernunft etwas aus der Natur Abgeleitetes; aber diese Ableitung geschieht nicht unter logischen Kategorien. Die

[71] XV, 62.
[72] I, 125.

Logik ist im Grunde unwahr. Sie ist „eine tiefsinnige Wahnvorstellung". Diese Wahnvorstellung ist „jener unerschütterliche Glaube, daß das Denken, an dem Leitfaden der Causalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und daß das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu corrigieren im Stande sei"[73]. Das ist eine unmißverständliche Abgrenzung gegen Hegel, der jenen unerschütterlichen Glauben besaß, daß das Denken, zwar nicht am Leitfaden der Kausalität, wohl aber an dem der Dialektik bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche. Nach Nietzsche ist das Denken, der Geist, die Logik und die Wissenschaft nicht etwas, was in sich gegründet sei, was aus und in sich sein Ziel und seinen Zweck habe, sondern was im Dienste des Willens und der Kunst, (die ihrerseits dem Leben dient), — mag es sich auch noch so kunstfeindlich gebärden —, steht. „Dieser erhabene metaphysische Wahn ist als Instinct der Wissenschaft beigegeben und führt sie immer wieder zu ihren Grenzen, an denen sie in Kunst umschlagen muß: auf welche es eigentlich bei diesem Mechanismus abgesehen ist"[74].

Die Dialektik der Geschichte bei Nietzsche hat nicht jenen idealistischen Charakter wie die Hegelsche, sondern ist, wie gesagt, Naturdialektik. Es besteht aber zwischen beiden die Parallele, daß ein Moment des Gegensatzes von dem anderen abgelöst und daß dieser Gegensatz in einer höheren Einheit aufgehoben wird. Ist bei Hegel dieser Prozeß rational begreifbar, so bleibt er bei Nietzsche irrational: Apollinisches, Dionysisches und Sokratisches sind rational nicht zu deduzieren. —

Die Geschichte bei Hegel ist der Fortschritt der Menschheit im Bewußtsein der Freiheit. Ihr Ziel erreicht sie im Staate. Die Geschichte bei Nietzsche hat ihr Ziel und ihren Zweck in der Erzeugung des Genius. Diesem Ziel ordnet sich Alles unter. Selbst der Staat macht hiervon keine Ausnahme. Er hat nur einen Sinn, Mittel, Vorbereitung und Schutz- und Pflegeanstalt des Genius zu sein. In diesen Funktionen aber ist er notwendig: „wenn jetzt sogar der Staat mit Inbrunst als Ziel und Gipfel der Aufopferungen und Pflichten des Einzelnen betrachtet wird: so spricht aus Alledem die ungeheure Nothwendigkeit des Staates, ohne den es der Natur nicht gelingen möchte, durch die Gesellschaft zu ihrer Erlösung im Scheine, im Spiegel des Genius zu kommen"[75]. Wer diese Bedeutung des Staates erkannt hat, wird „von jenem erlogenen Glanze nicht mehr getäuscht werden, den die Neueren über Ursprung und Bedeutung des Staates gebreitet haben"[76]. Der Genius ist der Zielpunkt und die letzte Absicht der Na-

[73] I, 105.
[74] I, 105.
[75] IX, 155.
[76] IX, 154.

tur; der Zweck der Menschheit und ihrer Geschichte ist nicht der Fortschritt der Menschheit, sondern immer der Genius; und wir selbst haben unsere höchste, schönste und einzige Aufgabe in der Vorbereitung des Genius. Der Genius aber ist nicht etwas, was am Ende der Geschichte steht, sondern was immer wieder in ihr selbst entsteht und vergeht. Die Geschichte treibt zu immer neuen Konfigurationen des Genius, aber es bleiben Konfigurationen: „von jenem ungeheuren Gesichtspunkte des Ur-Einen aus ist in jedem Moment der Genius erreicht, die ganze Pyramide des Scheins bis zu ihrer Spitze vollkommen“ [77].

So wird die Geschichte ihrer Eigenlebendigkeit und Dignität entkleidet; nur für die Enge unseres Blickes, die wir in dem menschlichen Vorstellungsmechanismus von Raum, Zeit und Kausalität befangen sind, ist die *eine* Wirklichkeit als Geschichte in die Form des Werdens auseinandergelegt. Bleibt der Genius, der Günstling der Natur, wie ihn Kant schon nannte, ihre letzte Absicht, und ist alles natürliche und geschichtliche Geschehen nur auf die Erzeugung des Genius angelegt, dann hat Geschichte, genau so wie Ästhetik, nur Sinn als Naturwissenschaft. Geschichte und Natur fallen dann nicht mehr als heterogene Elemente auseinander, sondern Geschichte ist dann die Natur, wie sie uns, die wir in die Vorstellungsformen und Kategorien gebannt sind, erscheint. Geschichte ist einzig und allein und im Grunde nichts Anderes als Naturgeschichte, d. h. die unter den Kategorien des Werdens, des Vergehens und des Wandels begriffene ewig sich gleichbleibende Natur.

---

[77] IX, 145.

IV. Kapitel:
Die Wandlung in der Auffassung der Kunst von der „Geburt der Tragödie" bis zu „Menschliches — Allzumenschliches."

Nietzsche hat in seiner sogen. ersten Periode außer in der „Geburt der Tragödie" in der Vierten Unzeitgemäßen Betrachtung, „Richard Wagner in Bayreuth", zu dem Problem der Kunst Stellung genommen und hier in manchem seine ursprüngliche Auffassung modifiziert oder sie doch in einer bestimmten Richtung festgelegt, während in der „Geburt der Tragödie" mehrere Richtungen durcheinander laufen. Es erschwert die Untersuchung über die Auffassung der Kunst in der „Geburt der Tragödie", daß Nietzsche nicht ausdrücklich und eindeutig bestimmt hat, was unter Kunst zu verstehen sei. Soviel scheint sicher zu sein, daß der Wille aus der Kunst ausgenommen werden müsse, „denn der Wille ist das an sich Unästhetische"[1]. Mit dieser Aussage aber ist einer Untersuchung über das „Wesen" der Kunst, wie sie Nietzsche auffaßt, wenig gedient, da das, was der Wille, das Leben, die Natur, die Welt oder das Dasein — alles Worte, die teils synonym, teils unterschiedlich gebraucht werden — sei, von Nietzsche nicht hinreichend geklärt ist. Ob und inwieweit der Wille vom dionysischen Zustand, der ein Kunstzustand der Natur ist und in welchem Kunst und Natur zusammenfallen, unterschieden ist, und ob und wieweit nicht, diese Frage bleibt solange in der Schwebe, solange wir nicht wissen, was Kunst und Natur eigentlich seien. Der dionysische Zustand wird von Nietzsche bezeichnet als der Zauber, unter dem sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch, sondern auch zwischen Mensch und Natur wieder zusammenschließt. Es scheint hiernach, daß der dionysische Kunstzustand Natur sei.

Die Welt der Erscheinungen, die Menschen, vor Allem der Genius und die Bilderwelt des Traumes sind Niederschläge des apollinischen Triebes, wobei ersichtlich Erscheinung, Mensch und Traum nicht aus der Sphäre der Natur herausfallen. Wir kämen also auf diesem Wege

---

[1] I, 48.

zu dem Ergebnis, daß Kunst und Natur wahrscheinlich identisch seien, daß es kein angebbares Kriterium für die Unterscheidung zwischen Kunst und Natur gäbe. Dennoch unterscheidet Nietzsche diese beiden Sphären.

Wir hatten das Dionysische und das Apollinische als die beiden Richtungen bestimmt, die zu den Naturzuständen des Rausches und des Traumes führen. Wenn Nietzsche nun diese beiden Zustände als Kunstzustände bezeichnet, dann ist zunächst das Recht nicht einzusehen, weshalb er diese beiden völlig differenten Zustände unter dem gemeinsamen Namen der Kunst zusammenzieht: Denn, während der eine zur rauschvollen Wirklichkeit drängt, strebt der andere zum Schein. Zwischen Wirklichkeit aber und Schein besteht auf dem Boden der Nietzscheschen Theorie keine Gemeinsamkeit. Hatten wir vorher kein Kriterium für den Unterschied zwischen Kunst und Natur finden können, denn Kunst und Natur erschienen als identisch, so haben wir jetzt zwar den Unterschied zwischen apollinischem und dionysischem Zustande, aber keine Gemeinsamkeit, die die Anwendung des Wortes Kunst auf beide Zustände rechtfertigt. So ergeben sich an Stelle von Lösungen nur neue Fragen.

Nietzsche erläutert das Dionysische am Phänomen des Rausches und das Apollinische am Phänomen des Traumes. Der Rausch steht unter der Kategorie der Lust, der Traum unter der des Scheins und der Schönheit. Das Dionysische ist das Lustvolle, das Apollinische das Scheinhafte, Schöne. Halten wir jetzt unseren Blick statt auf den Gegensatz Wirklichkeit und Schein auf den von Lust und Schein gerichtet und suchen wir hier die Gemeinsamkeit, dann ergibt sich, daß beiden Zuständen etwas fehlt, nämlich der Schmerz, das Leiden, die Qual. Wir könnten also das Gemeinsame zwischen Apollinischem und Dionysischem negativ und vorläufig definieren als das Freisein von Schmerz, Leiden und Qual. Aber diese Bestimmung ist voreilig, denn auch im dionysischen Zustande gibt es Schmerzen, auch in ihm findet Vernichtung und Zerstörung statt, auch in ihm gibt es Qual. Jedoch die Qual und das Leiden sind im dionysischen Zustande spezifisch modifiziert, sie sind nicht das entsetzliche Negativ zur Lust und der Lust gleichberechtigt, sondern sie sind Vorbereitung, Anreiz, Anlaß zu neuer, größerer Lust, sie sind Mittel zur Lust. Die Qual, der Schmerz, das Leiden verlieren ihre Selbständigkeit: durch sie wird das ewige Leben und die Urlust des Lebens nicht berührt. Wir können also unsere Bestimmung der Gemeinsamkeit von Dionysischem und Apollinischem modifiziert aufrecht erhalten: das Gemeinsame zwischen Dionysischem und Apollinischem ist die Negation der Qual, des Schmerzes, des Leidens. Damit haben wir die erste und weiteste Bestimmung der Kunst. Die Kunst ist bei Nietzsche die Negation des Leidens der Natur.

Diese Negation geschieht auf zweifache Art, einmal so, daß die Natur die ungebändigte Lust im Rausche sucht, in welchem Zustande

zwar Schmerzen vorhanden sind, diese aber immer wieder von der rauschhaften Lust überwunden werden und nur eine neue Gelegenheit und einen neuen Reiz für neue Lust bilden. Das andere Mal so, daß die Erlösung im Schein und im Schein des Scheines erstrebt wird. Im dionysischen wie im apollinischen Zustande hat der Schmerz keine Gewalt mehr, er ist in dem einen Fall Stachel zu neuer Lust, im zweiten Fall „in einem gewissen Sinne aus den Zügen der Natur hinweggelogen“ [2].

Wir haben also die Kunstzustände als die Erlösung vom Schmerze in der Gestalt des „Rausches“ oder in der Gestalt des „Traumes“ zu bestimmen, bei welcher Bestimmung jene, als von der Natur produziert, nicht etwas Anderes, aber auch nicht dasselbe wie die Natur sind. Dieser Doppelcharakter der Kunst, sowohl Natur zu sein, als es auch nicht zu sein, erklärt zwei scheinbar widersprüchige Behauptungen Nietzsches über die menschliche Kunst und erfährt von diesen Behauptungen eine nähere Bestimmung „Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber“, sagt Nietzsche an einer Stelle, „ist jeder Künstler „Nachahmer“ und zwar entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder . . . endlich zugleich Rausch- und Traumkünstler“ [3]. Die Kunst des Künstlers wird an derselben Stelle bezeichnet als „Nachahmung der Natur“. Die andere Stelle lautet, daß die Kunst „nicht nur Nachahmung der Naturwirklichkeit, sondern gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit ist, zu deren Überwindung neben sie gestellt“ [4]. Es ist also einmal die Rede von Nachahmung der Natur und der Kunstzustände der Natur, es ist zum Zweiten die Rede von Nachahmung der Naturwirklichkeit. Mit anderen Worten: es wird ein Unterschied gemacht zwischen: der Natur nachahmen und: die Naturwirklichkeit nachahmen. Die Rede vom Naturalismus der Kunst ist hier zweideutig. Sie kann Zweierlei meinen: wenn wir von Nietzsches Naturalismus der Kunst sprechen, verstehen wir unter diesem Worte die von ihm behauptete Tatsache des menschlichen Kunstschaffens als eines dem Kunstprozeß der Natur analogen Vorgangs, der zur Schmerzüberwindung strebt; wir verstehen aber darunter nicht den zweiten Begriff, nämlich: Reproduktion des Tatsächlichen, Wirklichen in einer der „Kunst eigentümlichen“ Sphäre [5]. Während bei der zweiten Fassung des Begriffes Naturalismus die Kunst als Reproduktion der Wirklichkeit auf einer anderen Stufe, als es die Na-

[2] I, 116.
[3] I, 25.
[4] I, 167.
[5] Als Beispiel dieses zweiten Begriffs vom Naturalismus gelte die Definition der Kunst von Arno Holz, welche lautet, daß die Kunst die Tendenz habe, wieder die Natur zu sein, sie werde es nach Maßgabe ihrer Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.

turwirklichkeit ist, erscheint, aus der prinzipiell nichts Natürliches herausfällt, nur daß es modifiziert in der Kunst auftritt, ist der Naturalismus der menschlichen Kunst bei Nietzsche zu verstehen als Nachahmung des Prozesses der Natur, als Nachahmung des Bestrebens der Natur, sich selbst in der Erlösung vom Leiden zu überwinden.

Von hier aus gelangen wir zu folgender Kennzeichnung des Verhältnisses von Natur und Kunst bei Nietzsche: Die Kunst ist der Bereich, den die beiden Kunsttriebe der Natur schaffen, sie ist die Ausbildung je einer der Seiten der Natur, entweder der rauschmäßigen oder der erscheinungshaften. Die Ausbildung jeweils einer ihrer Seiten überwindet die Natur, indem der Schmerz aus ihr getilgt und sie im Rausche oder im Scheine von ihren Qualen befreit wird oder diese zum Anreize neuer Lust verändert werden. Die Kunst ist demnach auf dieser Stufe noch und zugleich nicht mehr Natur. Als Noch-Natur ist sie eine Seite der Natur, als Nicht-Mehr-Natur ist sie die Überwindung der mit dem Urwiderspruch behafteten Natur und ihre Aufhebung. Von hier aus muß der Satz verstanden werden, daß die Kunst „gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit ist, zu deren Überwindung neben sie gestellt".

Der Prozeß des Künstlers ist demgemäß nichts Anderes als die Nachahmung und Fortsetzung dieses natürlichen Prozesses, an dessen Ende die menschliche Kunst steht. Der Künstler ist Nachahmer der Natur und, indem er dieses ist, ahmt er nicht die Naturwirklichkeit nach, sondern schafft einen Bereich, der zwar aus der Natur hervorgeht, diese aber in bestimmter Weise negiert und aufhebt.

Für die Natur und für den Menschen hat die Kunst in gleicher Weise die Funktion, beide von der Qual des Willens zu befreien. Diese Befreiung geschieht in der Sphäre der menschlichen Existenz auf zweierlei Art, einmal als Einswerden mit dem lustvollen Willen, als dionysischer Genius und als dionysisch erregter Zuschauer, zum Zweiten als lustvolles Anschauen der apollinischen Bilderwelt des Scheines, als apollinischer Genius und als apollinischer Zuschauer. Und es gibt schließlich noch eine dritte Art der Erlösung: die in der Tragödie, welche Erlösung die höchst erreichbare ist.

Aber um die Bedeutung der Tragödie als der höchsten Kunst zu verstehen, muß vorher an den Charakter der Musik erinnert werden. Die Musik, so hörten wir, sei das Abbild des Willens, sie sei die dionysische Kunst. Sie ist mit anderen Worten, der potenzierte dionysische Zustand. Sie ist nicht mehr ein unmittelbarer Kunstzustand der Natur, sondern Abbild dieses Zustandes. Als dieses Abbild vermag sie das Leiden, so weit es im dionysischen Zustande vorhanden ist, unwirksam zu machen. Schmerz und Qual haben in ihr keine Macht mehr, sie verblassen zur Erscheinung. Sie sind nicht mehr ernsthaft in der Musik zugegen, sondern nur ihr Abbild wird von der Musik vorgeführt. Dies ist der apollinische Charakter der Musik. Daß sie Abbild des Willens ist, macht ihren apollinischen Charakter aus, der allerdings nur ent-

fernt mit dem der apollinischen Bildwerke verwandt ist. Denn die apollinischen Kunstwerke sind nach Nietzsche Abbilder der Erscheinungen, während die Musik unmittelbares Abbild des Willens selbst ist; auch fehlt ihr die Kategorie der Schönheit. Was indes das principium individuationis angeht, so ist zwar keine Verwandtschaft zwischen apollinischer Kunst und Musik, aber die Musik ist doch der Kategorie der Zeit unterworfen, d. h. also zumindest einem Element dieses Prinzips, wie die apollinische Kunst dem anderen. Die Potenzierung nun der Musik in der Richtung des Apollinischen ist der Mythus, als welcher die apollinische Verbildlichung dionysischer Weisheit ist. Der Mythus ist Produkt der Musik, er stammt aus ihr, aus dem dionysischen Bereich, nur seine Form, die der Gegenständlichkeit, verdankt er Apollo. Der Mythus ist Abbild der Musik, seine Form ist apollinisch, sein Inhalt dionysisch. Er ist nicht Abbild der Erscheinungen, in ihm tönt noch der Schmerz und das Leiden der Welt nach, aber es ist ein Ton, der keine Beständigkeit hat, und bald vergeht, nur der Eingeweihte hört und versteht ihn. Für ihn ist der Mythus eine Abbreviatur der Welt.

Die Musik, das eine Element der Tragödie also, ist dionysische Kunst, d. h. aus ihr ist das Leiden und die Qual getilgt. Sie neutralisiert als Kunst das Leiden und den Schmerz. Dasselbe gilt von dem apollinischen Element der Tragödie. In ihm ist der Wille von seiner Qual durch den Schein erlöst, diese beiden Elemente nun wirken in der Tragödie zusammen. Das Apollinische, das in ihr erscheint, ist Abbild der Erscheinungen, das Dionysische Abbild des Willens. Jetzt verstehen wir, warum die Tragödie auf dem Boden der Nietzscheschen Kunsttheorie die höchste Kunst ist: denn in ihr wird durch den zwiefachen Bildcharakter eine Ablösung vom Leiden erreicht, wie sie in den einzelnen Künsten, so weit sie entweder apollinisch oder dionysisch sind, nur unvollkommen erreichbar ist, weil diese jeweils nur eine Seite darstellen. Erst in ihrer Verquickung und ihrem Ineinander, wie sie in der Tragödie zur Vollendung gelangen, wird die ganze Natur, als Ineinander von Wille und Individuation im Bilde verklärt und gereinigt. Dieses Hinaufheben der ganzen Natur in die Sphäre der Kunst und ihre Läuterung ist das Werk der Tragödie, die eben, weil sie Kunst ist, den Schmerz und das Leiden aus sich herausstellt und die Natur, die Welt, den Willen, das Dasein, das Leben so darstellt, als ob das Leiden in ihnen keine Macht hätte. Der metaphysische Trost, mit welchem uns jede wahre Tragödie entläßt, ist, daß das Leben im Grunde der Dinge trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei. Der Schmerz des Lebens oder der Natur ist im Grunde kein Schmerz; er ist gegenüber der unbändigen Lust des Lebens bedeutungslos. Die Vernichtung der Individualexistenz, die dem Individuum ohne Kunst als schrecklich, entsetzlich und grausam erschien, wird dem Individuum mit Kunst verständlich als Ausfluß einer ewigen Urlust.

Mit diesem Hinweis auf den metaphysischen Trost, den die Tragödie spendet, gelangen wir zu einer zweiten Reihe von Funktionen der Kunst, die sich in bestimmter Weise von einander unterscheiden, je nachdem sie auf die Natur einerseits oder den Menschen andererseits bezogen sind. Es sind zwei Funktionen, die die Kunst für den Menschen ausübt: entweder Rechtfertigung des Daseins zu sein oder metaphysischen Trost zu geben. Das eine tut die apollinische Kunst, indem sie über die Welt den Schleier der Schönheit legt, das andere die Tragödie, indem sie das Leben als ein im Grunde lustvolles darstellt, zu dessen ewiger Lust die Vernichtung der Individualwelt und deren Qual notwendig ist. Die dionysische Kunst fällt aus dieser Reihe heraus: sie rechtfertigt nicht, sie tröstet auch nicht. Rechtfertigung und Trost sind ja immer an die Reflexion gebunden; die dionysische Kunst als reflexionslose hat daher eine andere Funktion, nämlich den Menschen zu verzücken und ihn die Qual vergessen zu machen. Die dionysische Kunst hat in sich ein lethargisches Element. Wir können nach dieser Aufzählung der Funktionen, die die Kunst für den Menschen hat, diese bestimmen als das, was entweder das Leben rechtfertigt oder was das Leiden vergessen macht oder was über das Leiden des Daseins tröstet und zwar dieses Alles unter den Kategorien der Schönheit oder der Lust. Durch diese kategoriale Bestimmtheit fallen aus ihrem Bereiche Wissenschaft und Religion, die zwar auch das Leiden der Welt negieren oder über dieses trösten, jedoch Beides nicht in ästhetischer Weise.

Mit dieser Funktion der Rechtfertigung, des Vergessenmachens und des Trostes der Kunst aber verbindet sich die Funktion, die die Kunst für den Willen oder das Leben hat. Vom Willen aus gesehen hat die Kunst die Aufgabe, den Menschen am Leben zu halten, indem sie ihm dieses als schön oder als lustvoll vorführt. „Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich — das Leben“ [6]. Die Kunst schützt vor der buddhistischen Willensverneinung und vor dem praktischen Pessimismus. Sie dient so dem Leben, das seine Geschöpfe halten will. Dieses also ist die Funktion, die die Kunst für den Willen hat: in seinem Dienste die Individuen am Leben zu halten. Damit aber verbietet sich die Behauptung von Nietzsches Ästhetizismus. Die Kunst steht im Dienste einer außerästhetischen Macht, des Lebens oder des Willens. Sie ist lebenbejahend und lebenfördernd. Nicht die Kunst hält die Mitte des Daseins, sondern das Leben.

Es läge nahe, von der Funktion des Am-Leben-Haltens den Begriff der Kunst auszudehnen bis zu der Fassung, daß Kunst alles das sei, was den Menschen am Leben halte. Nietzsche hat vor dieser Auffassung nicht gescheut, er selbst hat an einer Stelle der „Geburt der Tragödie“ davon gesprochen, daß der praktische Pessimismus „übrigens überall in der Welt vorhanden ist und und vorhanden war, wo nicht die Kunst in irgend welchen Formen, besonders als Reli-

[6] I, 55.

gion und Wissenschaft zum Heilmittel und zur Abwehr jenes Pesthauches erschienen ist“ [7]. An dieser Stelle erscheinen Religion und Wissenschaft durchaus folgerichtig — wenn man die Funktion des Am-Leben-Haltens als ausschlaggebend für das Wesen der Kunst betrachtet — als Unterarten der Kunst. Damit aber rücken Kunst, Religion und Wissenschaft in eine gefährliche Nähe. Alle diese Sphären verhindern nach Nietzsche den praktischen Pessimismus und halten den Menschen am Leben. Was aber gerade die Kunst von den beiden anderen Bezirken unterscheidet, ist das, daß sie dieses auf ästhetische Weise, nämlich bezogen auf die Kategorien der Schönheit und der Lust, tut.

Wissenschaft und Religion bleiben somit aus der Sphäre der Kunst ausgeschlossen, weil sie nicht den Kategorien der Schönheit und der Lust unterworfen sind, wobei die Stellung der Wissenschaft von Nietzsche auf einer bestimmten Stufe, dort nämlich, wo der optimistische Wahn herrscht, daß die Welt durch das Denken korrigierbar sei, als kunstfeindlich bezeichnet wird. Sie wird kunstfreundlich und kunstbedürftig in dem Augenblick, in welchem dieser optimistische Glaube zerbricht, und der Mensch an die Grenzen der Wissenschaft stößt. An dieser Stelle nun bricht die Kunst wieder ein als die rettende Helferin, als Schutz- und Heilmittel.

Es ist, geschichtsphilosophisch gesehen, die tragische Kultur, in der die Kunst diese Funktion übernimmt. Mit der Unendlichkeit der Wissenschaft ist auch die Unendlichkeit der Kunst verbürgt. Denn jene bedarf dieser, so bald sie an ihre Grenzen stößt und ins Unaufhellbare starrt. Und wie die Kunst die Funktion hat, die Leiden der Natur zu neutralisieren, so neutralisiert sie jetzt die Erkenntnis von der Begrenztheit und Enge des menschlichen Erkennens. „Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an jenen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt — da bricht die neue Form der Erkenntniß durch, die tragische Erkenntniß, die um nur ertragen zu werden, als Schutz- und Heilmittel die Kunst braucht“ [8].

Die letzten Worte leiten unmittelbar zu der Problematik der Kunst über, die Nietzsche in der vierten „Unzeitgemäßen Betrachtung“ in den Mittelpunkt stellt. Hier ist nun nicht mehr die Rede von dem metaphysischen Verhältnis von Natur und Kunst. Die Worte „dionysisch“ und „apollinisch“ kommen nicht mehr vor, und die Kunst wird fast ausschließlich in ihrer Beziehung auf den Menschen gesehen. Aber es ist nicht mehr derselbe Mensch, der in der „Geburt der Tragödie“ der Kunst bedurfte. Nicht mehr die Entsetzlichkeiten der Natur, nicht mehr die Erkenntnis von der Grausamkeit des Willens, nicht mehr

[7] I, 107.
[8] I, 108.

die Inadäquatheit des Anspruches der Sokratik und ihrer tatsächlichen Leistung führen zur Kunst, sondern die konkrete bestimmt geartete Situation treibt zur Kunst.

Die Situation ist zwiefach bestimmt, einmal als „Spannung zwischen der allgemeinen Erkenntniß der Dinge und dem geistig-sittlichen Vermögen des Einzelnen“ [9]. Die tragische Erkenntnis vertieft sich so zu der Erkenntnis der Ohnmacht und des Unvermögens des Einzelnen gegenüber dem, was ihm „als scheinbar unbezwingliche Nothwendigkeit“ entgegentritt, nämlich Macht, Gesetz, Herkommen, Vertrag und die ganzen Ordnungen der Dinge [10]. Das geistig-sittliche Vermögen des Einzelnen, das auf Liebe und Gerechtigkeit in der Welt geht, vermag sich gegen diese Mächte nicht durchzusetzen. „Man kann nicht glücklich sein, so lange um uns herum Alles leidet und sich Leiden schafft; man kann nicht sittlich sein, so lange der Gang der menschlichen Dinge durch Gewalt, Trug und Ungerechtigkeit bestimmt wird; man kann nicht einmal weise sein, so lange nicht die ganze Menschheit im Wetteifer um Weisheit gerungen hat und den Einzelnen auf die weiseste Art in's Leben und Wissen hineinführt“ [11]. Der Einzelne steht dieser Welt gegenüber, die durch Leiden, Gewalt, Trug, Ungerechtigkeit und Lieblosigkeit gekennzeichnet ist. Sein sittliches Streben, Liebe und Gerechtigkeit in die Welt zu bringen, erleidet Schiffbruch und übrig bleibt ihm die Einsicht in sein dreifaches persönliches Unvermögen und in die Hoffnungslosigkeit seines Kampfes gegen die Welt.

Die Situation ist zweitens charakterisiert durch das Nichtverstehen der Menschen untereinander. „Der Mensch kann sich in seiner Noth vermöge der Sprache nicht mehr zu erkennen geben, also sich nicht wahrhaft mittheilen: bei diesem dunkel gefühlten Zustande ist die Sprache überall eine Gewalt für sich geworden, welche nun, wie mit Gespensterarmen die Menschen faßt und schiebt, wohin sie eigentlich nicht wollen; so bald sie mit einander sich zu verständigen und zu einem Werk zu vereinigen suchen, erfaßt sie der Wahnsinn der allgemeinen Begriffe, ja der reinen Wortklänge und in Folge dieser Unfähigkeit sich mitzutheilen tragen dann wieder die Schöpfungen ihres Gemeinsinns das Zeichen des Sich-nicht-Verstehens, insofern sie nicht den wirklichen Nöthen entsprechen, sondern eben nur der Hohlheit jener gewaltherrischen Worte und Begriffe: so nimmt die Menschheit zu allem ihrem Leiden auch noch das Leiden der Convention hinzu, das heißt des übereinkommens in Worten und Handlungen ohne ein übereinkommen des Gefühls“ [12]. Der Mensch kann sich unter dem Zwang der Worte nicht mehr selbst zeigen, er

[9] I, 523.
[10] I, 521.
[11] I, 522.
[12] I, 525/526.

vermag nicht mehr naiv zu sprechen, und selten gelingt es ihm, seine Individualität zu wahren; denn die Sprache sperrt den Einzelnen in das Netz der Begriffe, lehrt ihn richtig denken und schließen, unterdrückt aber das echte Gefühl und die echte Empfindung.

Es ist die Situation der individualisierten Existenz, die auf sich zurückgeworfen, dennoch den Kampf gegen die Welt nicht aufgeben kann. Es ist der Einzelne, der sich einer lieblosen und ungerechten Welt gegenüber weiß und den es nach Liebe und Gerechtigkeit drängt. „Die Einzelnen können garnicht schöner leben, als wenn sie sich im Kampfe um Gerechtigkeit und Liebe zum Tode reif machen und opfern“ [13]. Der Kampf des Einzelnen aber ist hoffnungslos, und seine Existenz als Einzelner treibt ihn der Verzweiflung entgegen. So findet er sich in der Situation des Kampfes einer übermächtigen Welt gegenüber, die er nicht ändern, und deren Gegensätze er nicht zu einer harmonischen Entsprechung zusammenbiegen kann. Er leidet am Leben und an dessen elenden Zuständen, er kämpft aber dennoch weiter auf einem verlorenen Posten, als ein Einzelner gegen eine Welt von Schwierigkeiten und in einer Welt, die die Menschen einander entfremdet und Echtheit nicht aufkommen läßt. Wer angesichts dieser Situation sehend wird, wer die Sinnlosigkeit und Absurdität seiner eigenen Existenz in diesem hoffnungslosen Kampfe sieht, der bedarf im eminenten Sinne der Kunst, „Damit der Bogen nicht breche, ist die Kunst da“ [14].

Die Kunst vermag den Bruch des Bogens auf dreierlei Weise zu verhindern:

1. Als Tragödie weiht sie den Menschen zu etwas überpersönlichem. Er soll in seinem eigenen Streben und Sterben etwas Erhabenes und Bedeutungsvolles sehen. Er soll Lust am Rhythmus der großen Leidenschaften bekommen. „Der Einzelne soll zu etwas überpersönlichem geweiht werden — das will die Tragödie; er soll die schreckliche Beängstigung, welche der Tod und die Zeit dem Individuum macht, verlernen: denn schon im kleinsten Augenblick, im kürzesten Atom seines Lebenslaufes kann ihm etwas Heiliges begegnen, das allen Kampf und alle Noth überschwenglich aufwiegt — das heißt tragisch gesinnt sein“ [15]. Das ist die sakrale Funktion der Kunst. Sie ist nicht für den Kampf selber da, sondern für die Ruhepausen vor und inmitten des Kampfes. Sie ist da für jene Minuten, „wo man zurückblickend und vorahnend das Symbolische versteht, wo mit dem Gefühl einer leisen Müdigkeit ein erquickender Traum uns naht“ [16].

---

[13] I, 521.
[14] I, 523.
[15] ebd.
[16] I, 521.

2. Als Tragödie vereinfacht sie das Leben. Sie nimmt unserem Leben seine unüberbrückbaren Schwierigkeiten, indem sie uns in der Tragödie den Ernst und die tiefe Bedeutung des Lebens und des Todes vorführt. „... wir haben Lust am Rhythmus der Leidenschaften und am Opfer derselben, wir hören bei jedem gewaltigen Schritte des Helden den dumpfen Widerhall des Todes und verstehen in dessen Nähe den höchsten Reiz des Lebens ..." [17]. Kehren wir von der Tragödie zu unserer Wirklichkeit zurück, dann ähnelt, gegenüber der ungeheuren Wucht des dramatischen Geschehens, „Alles, was hier als Ernst und Not, als Lauf zu einem Ziele erscheint", „im Vergleiche mit der Bahn, die wir selber, wenn auch nur im Traume, durchlaufen haben, nur wunderlich vereinzelten Stücken jener All-Erlebnisse, deren wir uns mit Schrecken bewußt sind; ja, wir werden in's Gefährliche gerathen und versucht sein, das Leben zu leicht zu nehmen, gerade deshalb, weil wir es in der Kunst mit so ungemeinem Ernst erfaßt haben" [18].

3 Die Kunst als Musik, führt zur echten Empfindung, die durch die Konvention unterdrückt ist, zurück. In ihr ertönt die richtige Empfindung und setzt sich durch gegen jede Entfremdung und Unverständlichkeit zwischen Mensch und Mensch. Die „Musik ist Rückkehr zur Natur, während sie zugleich Reinigung und Umwandlung der Natur ist; denn in der Seele der liebevollsten Menschen ist die Nöthigung zu jener Rückkehr entstanden, und in ihrer Kunst ertönt die in Liebe verwandelte Natur" [19].

Vergleicht man die Funktionen, die Nietzsche der Kunst in der IV. U. B. zuerteilt mit der Auffassung der Kunst, vor Allem der der dramatischen Dichtung, die Schiller ungefähr hundert Jahre vorher in seiner berühmt gewordenen Abhandlung „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" (1784/1785) niederlegte, dann wird man zunächst das Gefühl einer verblüffenden Ähnlichkeit beider Anschauungen nicht abweisen können. „Wenn Gram an dem Herzen nagt, wenn trübe Laune unsere einsamen Stunden vergiftet, wenn uns Welt und Geschäfte anekeln, wenn tausend Lasten unsere Seele drücken und unsere Reizbarkeit unter Arbeiten des Berufs zu ersticken droht, so umfängt uns die Bühne — in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wiedergegeben, unsere Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsere schlummernde Natur und treiben das Blut in frischere Wallungen" [20]. Ähnlich wie bei Nietzsche rückt die künstliche Welt die

---

[17] I, 542.

[18] I, 542/543.

[19] I, 526/527.

[20] Schiller, Fr. v. „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet". S. 204.

wirkliche fort, ähnlich wie bei Nietzsche werden wir uns durch die Kunst wiedergegeben und zu der echten Empfindung zurückgeführt. Ähnlich wie bei Nietzsche erschüttern uns heilsame Leidenschaften. Dort hieß es, wir hätten Lust am Rhythmus der großen Leidenschaften. Aber auch diese Parallele besteht, daß die Kunst uns zur Natur zurückführt. Nietzsche setzte Natur und Konvention einander gegenüber, Schiller sagt anstatt Konvention „Fesseln der Künstelei und der Mode". „Und dann endlich — welch ein Triumph für dich, Natur!" — so oft zu Boden getretene Natur! — wenn Menschen aus allen Kreisen und Zonen, abgeworfen jede Fessel der Künstelei und Mode, herausgerissen aus jedem Drange des Schicksals, durch Eine allwebende Sympathie verbrüdert, in Ein Geschlecht wieder aufgelöst, ihrer selbst und der Welt vergessen und ihrem himmlischen Ursprung sich nähern. Jeder Einzelne genießt die Entzückungen Aller, die verstärkt und verschönert aus hundert Augen auf ihn zurückfallen, und seine Brust giebt jetzt nur noch Einer Empfindung Raum — es ist diese: ein Mensch zu sein" [21]. Man könnte hier, ohne den Sinn zu zerstören, die Schlußworte des 4. Kapitels der IV. U. B. anfügen. „Denn diese Lust ist eine völlig überpersönliche und allgemeine, ein Jubel der Menschheit über den verbürgten Zusammenhang und Fortgang des Menschlichen überhaupt" [22].

Wir können nach diesen Worten Schillers und Nietzsches folgende Parallelen zwischen beiden ziehen:

1. Die Kunst ist nicht für das praktische Leben, den Lebens- und Berufskampf da, sondern für die Ruhepausen. Sie ist ein Supplement der Wirklichkeit.

2. Die Kunst rückt an die Stelle der wirklichen eine künstliche Welt.

3. Die Kunst vermittelt uns große Leidenschaften, durch die wir erschüttert werden oder an denen wir Lust haben.

4. Die Kunst gibt uns uns selbst wieder, indem sie zur „Empfindung" zurückführt.

5. Die Kunst befreit uns von den Fesseln der Konvention und führt uns ans Herz der Natur.

6. Die Kunst depersonalisiert uns.

Dennoch — man wird trotz der Parallelität beider Anschauungen nicht das Trennende vergessen dürfen. Es erscheint wahrscheinlich, daß Nietzsche bei der Fixierung der Rolle der Kunst in der IV. U. B. die Auffassung Schillers und gerade diese Abhandlung vor Augen gehabt hat. Die Ähnlichkeit in den Worten, die fast gleiche Anordnung der Begriffe Leidenschaft, Empfindung und Natur, die sonst bei Nietz-

---

[21] Schiller, Fr. v. „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet". S. 204.

[22] I, 523/524.

sche ungewohnte Terminologie „Jubel der Menschheit", das „Menschliche überhaupt", deuten auf die Bezugnahme Nietzsches auf Schiller hin. Einen umso größeren Reiz hat es, auf das Unterscheidende trotz der Ähnlichkeit in beiden Fällen hinzuweisen. Vorher aber sei noch auf eine letzte Parallele zwischen Schiller und Nietzsche aufmerksam gemacht, die darin besteht, daß in beiden Auffassungen der Kunst eine sittlich bessernde Rolle zugeschrieben wird. Während aber bei Schiller die Schaubühne zu einer moralischen Anstalt wird, der moralisch bessernde Einfluß des Dramas also konstitutiv für das Wesen der Schaubühne ist, wird bei Nietzsche diese Funktion nur im Vorübergehen angedeutet. Wir kehren von der Tragödie dorthin zurück, „wo man überlegen — gütig, und jedenfalls vornehmer als vordem, verkehren kann"[23].

Hier in der Auffassung von der moralisch bessernden Wirkung der Kunst gibt es in beiden Fällen — zumindest in der Akzentuierung — Verschiedenheiten, trotz der Berührung, die wir eben zeigten. Völlig different sind aber die Auffassungen über die Wirkungen der Kunst auf den Verstand und das praktische Handeln. „So groß und vielfach ist das Verdienst der bessern Bühne um die sittliche Bildung; kein geringeres gebührt ihr um die ganze Aufklärung des Verstandes"[24]. Schiller meint, das Drama könne Ratschläge geben für das richtige Denken und Handeln. „Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier durch alle Adern des Volkes..."[25]. Irrtümer der Erziehung ließen sich vermeiden. Toleranz könne gelehrt werden. „Nicht weniger ließen sich — verstünden es die Oberhäupter und Vormünder des Staats — von der Schaubühne aus die Meinungen der Nation über Regierung und Regenten zurechtweisen. . . . Sogar Industrie und Erfindungsgeist könnten und würden vor dem Schauplatz Feuer fangen . . ."[26]. Diese Schillersche Pragmatik lehnt Nietzsche durchaus ab: „Die Kunst ist freilich keine Lehrerin und Erzieherin für das unmittelbare Handeln; der Künstler ist nie in diesem Verstande ein Erzieher und Ratgeber; die Objekte, welche die tragischen Helden erstreben, sind nicht ohne Weiteres die erstrebenswerthen Dinge an sich"[27].

Doch der Gegensatz geht weiter und tiefer. Die Funktion der dramatischen Kunst, nicht im Einzelnen, sondern im Allgemeinen, ist in beiden Fällen anders gesehen. Nach Schiller verdient „sie unter allen Erfindungen des Luxus und allen Anstalten zur gesellschaftlichen Ergötzlichkeit den Vorzug"[28]. Er reiht die dramatische Kunst in die

---

[23] I, 542.

[24] Schiller, Fr. „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet". — S. 201.

[25] Schiller, Fr. v. ebd. S. 202.

[26] Schiller, Fr. v. a. a. O. S. 202/203.

[27] I, 522.

[28] Schiller, Fr. v. a. a. O. S. 203.

Reihe des Luxus und der gesellschaftlichen Ergötzlichkeiten ein; diese Auffassung ist, von Nietzsche aus gesehen, eine Blasphemie. Die dramatische Kunst hat bei ihm eine sakrale Funktion. Sie ist Weihe zum Kampf. Sie ist bei ihm kein Nebenbei, „wo sich Vergnügen und Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet“ [29], sondern sie ist Weihe. Die Hingabe an sie entstammt einer tiefen Not des Einzelnen, der seine eigene individualisierte Existenz nicht mehr ertragen kann und zu etwas überpersönlichem geweiht werden will: „Damit der Bogen nicht breche, ist die Kunst da“.

Und hiermit erreichen wir den Punkt, wo sich die Wege Schillers und Nietzsches im Tiefsten scheiden. An Stelle des Bruches steht bei Schiller: „Der Mensch, überladen von tierischem Genuß, der langen Anstrengung müde, von ewigen Trieben nach Thätigkeit gequält, dürstet nach bessern auserlesenern Vergnügungen, oder stürzt zügellos in wilde Zerstreuungen, die seinen Hinfall beschleunigen und die Ruhe der Gesellschaft stören. Bacchantische Freuden, verderbliches Spiel, tausend Rasereien, die der Müßiggang ausheckt, sind unvermeidlich, wenn der Gesetzgeber diesen Hang des Volks nicht zu lenken weiß. Der Mann von Geschäften ist in Gefahr, ein Leben, das er dem Staat so großmütig hinopferte, mit dem unseligen Spleen abzubüßen — der Gelehrte, zum dumpfen Pedanten herabzusinken — der Pöbel zum Tier“ [30]. Die Gefahren, die Schiller hier sieht, sind wilde Zerstreuungen, bacchantische Freuden, verderbliches Spiel, tausend Rasereien, sie sind der unselige Spleen, die Verkehrung des Gelehrten in einen Pedanten, die des Pöbels zum Tier — alles Gefahren, die die Ruhe der Gesellschaft stören und den Staat bedrohen; diese muß der Gesetzgeber abwehren. So hat die Kunst bei Schiller eine soziologische Funktion oder besser: eine Funktion für die Gesellschaft und den Staat, die beide wiederum im Dienste der Moralität stehen. Man kann, so heißt es in den Briefen „über die ästhetische Erziehung des Menschen“, im 2. Brief: das politische Problem der Freiheit nur lösen, indem man durch das Ästhetische den Weg nimmt, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert. Freiheit, Staat und Kunst sind einander zugeordnet, Staat und Kunst stehen im Dienste der Moralität. Damit der Mensch nicht dieser seiner Bestimmung, ein moralisches Wesen zu sein, entfremdet wird, ist die Kunst da. Sie lenkt und veredelt die Tätigkeiten der Menschen, die durch den Mußiggang ausgeheckt werden.

In dieser Beziehung der Kunst auf den Staat und die Freiheit liegt die Größe Schillers. Sie hat ihn aber verhindert, den Ernst, die Bedeutung und die tiefe Notwendigkeit der Kunst für den Einzelnen zu sehen. Diese nun stellt Nietzsche heraus. Damit der Bogen nicht breche, sei die Kunst da. Was dieses Bild im Einzelnen bedeute, hat

---

[29] Schiller, Fr. v. a. a. O. S. 204.
[30] Schiller, Fr. v. a. a. O. S. 204.

Nietzsche nicht gesagt. Wir dürfen hierbei an Verzweiflung und Selbstmord denken. Der Einzelne, der hier der Kunst bedarf, ist der, den es nach Liebe und Gerechtigkeit treibt und der diese nicht findet. Er ist der, der die Menschen glücklich machen und sittlich bessern will und der seine Ohnmacht gegenüber der Lieblosigkeit und Ungerechtigkeit in der Welt und sein Unvermögen der Konvention gegenüber erkennt. Gegenüber der Gefahr, in der der Einzelne steht, der angesichts dieser Wirklichkeit sehend geworden ist, verblassen die Gefahren, die Schiller für den Einzelnen zeigte, zur Trivialität. Sie besitzen diese Trivialität nicht, bezieht man sie auf den Staat und die Moralität. Für den Einzelnen, den Nietzsche schildert und der er in der Zeit der IV. U. B. im Grunde selbst ist, bestehen die von Schiller bezeichneten Gefahren überhaupt nicht. Dieser Einzelne hat eine tiefere Form der Existenz, als sie Schiller sah, und er schwebt in größeren Gefahren, als in der zum Pedanten abzugleiten.

Hier, in der IV. U. B. zerbricht eine enthusiastische Hoffnung und eine große Aufgabe, an der Nietzsche mit Wagner gemeinsam arbeiten zu können glaubte. Die Hoffnung auf eine Wiedergeburt der Kultur und der Kunst zerfällt: „Es wäre möglich, daß die Erlösung der Kunst, der einzige zu erhoffende Lichtblick in der neueren Zeit, ein Ereigniß für ein paar einsame Seelen bliebe, während die Vielen es fort und fort aushielten in das flackernde und qualmende Feuer ihrer Kunst zu sehen: sie *wollen* ja nicht Licht, sondern Blendung, sie *hassen* ja das Licht — über sich selbst“ [31].

Als Dokument der Krise in Nietzsches Leben ist die IV. U. B. unersetzlich. Das seltsame Irrlichtern der Gedanken, das Springen, die merkwürdige Gelockertheit und Offenheit, die mangelnde Rundung und Konzentriertheit dieses Werkes, ließ es als das schwächste der vier Unzeitgemäßen erscheinen. Sieht man aber diese IV. U. B. unter dem Gesichtspunkt, den wir hier vertreten, unter dem Gesichtspunkt der Krise und der Ausweglosigkeit, sieht man den tiefen Ernst und die drohende Verzweiflung hier aufleuchten, dann wird man ihre Bedeutung nicht unter die der III. U. B. stellen, die allerdings einen anderen, den freudigen und hoffenden, Nietzsche zeigt. —

Nietzsche hat den Ausweg aus der Krise gefunden. Er wendet sich von seiner bisher ästhetischen Haltung ab, einer wissenschaftlichen Haltung zu. Wenn jetzt in „Menschlichem Allzumenschlichem“ von der Kunst gesprochen wird, dann erscheint sie als eine rührende Erinnerung an die Kindheit der Menschen. Sie tritt in ihrer Bedeutung zurück. Der Mensch findet jetzt sein Genügen in dem Streben nach Wahrheit. Er bedarf nicht mehr des metaphysischen Trostes. „Der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung des künstleri-

[31] I, 536.
[32] II, 207

schen“ [32]. Jetzt geht es um Wahrheit, die Illusionen werden abgeschoben und unter ihnen die größten: Metaphysik und Kunst.

„Wie man sich im Alter der Jugend erinnert und Gedächtnißfeste feiert, so steht bald die Menschheit zur Kunst im Verhältniß einer rührenden Erinnerung an die Freuden der Jugend. Vielleicht daß niemals früher die Kunst so tief und seelenvoll erfaßt wurde als jetzt, wo die Magie des Todes dieselbe zu umspielen scheint. Man denke an jene griechische Stadt in Unteritalien, welche an Einem Tage des Jahres noch ihre griechischen Feste feiert, unter Wehmuth und Thränen darüber, daß immer mehr die ausländische Barbarei über ihre mitgebrachten Sitten triumphire; niemals hat man wohl das Hellenische so genossen, nirgends wo diesen goldenen Nektar mit solcher Wollust geschlürft, als unter diesen absterbenden Hellenen. Den Künstler wird man bald als ein herrliches überbleibsel ansehen und ihm wie einem wunderbaren Fremden, an dessen Kraft und Schönheit das Glück früherer Zeiten hieng, Ehren erweisen, wie wir sie nicht leicht Unseresgleichen gönnen. Das Beste an uns ist vielleicht aus Empfindungen früherer Zeiten vererbt, zu denen wir jetzt auf unmittelbarem Wege kaum mehr kommen können, die Sonne ist schon hinuntergegangen, aber der Himmel unseres Lebens glüht und leuchtet noch von ihr her, ob wir sie schon nicht mehr sehen“ [33].

[33] II, 207/208.

Literaturverzeichnis.

N i e t z s c h e s Werke, Großoktavausgabe, Bd. 1, 2, 7, 9, 15. — Leipzig, Alfred Kröner (C. G. Naumann) 1906, 1910, 1903, 1911.

— Friedrich, Das Griechische Musikdrama. 1. Jahresgabe der Gesellschaft der Freunde d. Nietzsche-Archivs. Hersg. v. Max Öhler, Leipzig 1926.

— Sokrates und die Tragödie. 2. Jahresgabe d. Ges. d. Freunde d. Nietzsche-Archivs. Hersg. v. M. Öhler. Leipzig 1927.

— Die Dionysische Weltanschauung. 3. Jahresgabe der Ges. d. Freunde d. Nietzsche-Archivs. Hersg. v. M. Öhler. Leipzig 1928.

— Socrates und die Griechische Tragödie. Ursprüngliche Fassung der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik". — 7. Jahresgabe d. G. d. Freunde d. Nietzsche-Archivs. Hersg. v. Hans Joachim Mette. — München 1933.

F ö r st e r - Nietzsche, Elisabeth, Das Leben Friedrich Nietzsches, Bd. I. — Leipzig 1895 (Zitiert als: Biographie I).

S c h o p e n h a u e r , Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung. — 7. Aufl. Hersg. v. Julius Frauenstädt. — 2 Bde. — Leipzig 1888.

S c h i l l e r , Fr. v., über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.

— über die tragische Kunst. In: Schillers Werke 12. Teil, 1. Abt. Kleinere philosophische Schriften. Hersg. v. R. Boxberger. — Bln. u. Stuttg. S. 24 ff., S. 38 ff.

— Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. In: Schillers Werke, 12. Teil, 2. Abtl. Philosophischer Nachlaß. Angewandte Ästhetik. Medizin. Juvenilia. Hersg. v. R. Boxberger. Bln. Stuttg. o. J. — S. 191 ff.

H e g e l , Georg Wilhelm Friedrich, Vorlesungen über die Ästhetik. — 3 Bde. Jubil. Ausg. Hersg. v. Hermann Glockner. Bd. 12 bis 14. — Stuttgart 1927.

v. G o e t h e , J. W., Zur Farbenlehre. 1. Band. — Tübingen 1810.

Richter, Raoul, Friedrich Nietzsche, sein Leben und sein Werk. — 3. Aufl. — Leipzig 1917.

Hasse, Heinrich, Das Problem des Sokrates bei Friedrich Nietzsche. — Leipzig 1918.

— Schopenhauer, (Geschichte der Philosophie in Einzeldarstellungen. Abtl. 8. Die Philosophie der neuesten Zeit, II. Bd. 34). — München 1926.

Brock, Werner, Nietzsches Idee der Kultur. — Bonn 1930.

Jung, C. G., über die Beziehungen der analythischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk in: Jung, C. G. Seelenprobleme der Gegenwart. 3. u. 4. Tausend. — Zürich-Leipzig-Stuttgart 1932.

Dowerg, Rudolf, Friedrich Nietzsches „Geburt der Tragödie“ in ihren Beziehungen zur Philosophie Schopenhauers. — Diss. Leipzig 1902.

Filser, Benno, Die Ästhetik Nietzsches in der „Geburt der Tragödie“. — Diss. München 1915.

Töpfer, Hellmuth, Deutung und Wertung der Kunst bei Schopenhauer und Nietzsche. — Diss. Leipzig 1933.

Lebenslauf.

Ich Wilhelm Gollub, wurde am 15. Februar 1908 als Sohn des Oberschullehrers Karl Gollub und seiner Ehefrau in Lyck (Ostpr.) geboren und evangelisch getauft. Von Ostern 1914 bis 1917 besuchte ich, unterbrochen durch den Russeneinfall 1914/15, die Knabenvorschule in Lyck, anschließend daran das dortige Staatliche Reformgymnasium, an welchem ich Ostern 1927 die Reifeprüfung ablegte. Vom SS. 1927 bis einschl. WS. 1929/30 studierte ich in Heidelberg und vom SS. 1930 bis einschl. WS. 1932/33 in Frankfurt a. M.